دراسة لقصيدة "القبو الزجاجى"

لصابر عبد الدايم

مع التعرض لبعض قضايا النقد الحداثى

إبراهيم عوض

القصيدة التى أتناولها الآن هى قصيدة "القبو الزجاجى" للصديق الدكتور صابر عبد الدايم الأستاذ الجامعى والشاعر والناقد المشهور، وقد نظمها فى أواخر تسعينات القرن المنصرم. وكعادتى أقول إن العنوان هنا، كعنوان أية قصيدة أو ديوان أو رواية بوجه عام، هو اسم علم به يُعْرَف العمل الإبداعى كما يُعْرَف شاعرنا بـ"صابر عبد الدايم"، وكما يُعْرَف العبد لله بـ"إبراهيم عوض" ليس إلا. وهذا قبل قراءة العمل الإبداعى بطبيعة الحال، لكنه بعد القراءة يمكنه أن يعرف، أو لا يعرف الرابطة، التى تصل بين العنوان وذلك العمل. ومع هذا يظل العنوان اسم علم على ذلك الإبداع. فالعنوان لا يعرفنا بمضمون العمل، بل إن مضمون العمل هو الذى يسلط الضوء على العنوان، وهذا إذا كانت هناك صلة بين الطرفين كما هو الغالب لكنها صلة جزئية ضئيلة، إذ من المستحيل اختزال مئات الصفحات فى حالة الرواية، وعشرات الأبيات أو الأسطر فى حالة

القصيدة، فى كلمتين أو ثلاث. إنه يشير فى تلك الحالة إلى ما تتضمنه الرواية أو القصيدة بشكل عام.

ومن هنا فإننا نشعر بالمنة حين ألقى شاعرنا شيئا من الضوء على ظروف نظم قصيدته هذه العصماء وموضوعها. ونشعر كذلك بالغبطة عندما نُلْفِى فى الكتاب الذى وردت فيه القصيدة مقالا ودراسة جيدتين عنها منحتا الضوء بعضا آخر من قوة. ومن طبيعة هذا التوضيح الذى قام به الشاعر والدراستين اللتين كتبهما الناقدان الكريمان أن يعيننا على فهم القصيدة. أما العنوان فإنه، إن أردنا أن نفهم منه ما نحن مقبلون عليه، يبقى صامتا لا يبين. وإلا فما معنى "القبو الزجاجى" هنا؟ أتصور أننا لو أمهلنا القراء الذين لم يقرأوا القصيدة ولا قرأوا ما كُتِب عنها وصبرنا عليهم حتى يوم الدين فلن يستطيعوا الجواب على هذا السؤال. فمن الطبيعى أن يحتاج القارئ إلى كل ما يساعده على فهم القصيدة حتى يكون تَهيئُه لها أسلس وأسهل وأفضل، وليس فى مكنة القصيدة أن تتحمل الشرح والتحليل وذكر التواريخ ومضمون العمل. ولنقف الآن إزاء العبارة الكاشفة التى أضافها الشاعر بعد العنوان، وهى "رسالة إلى محمد الفاتح قائد الفتوح الإسلامية فى البلقان"، وهى رغم إيجازها الشديد تساعدنا على معرفة من هو ذلك الشخص الذى يناديه شاعرنا عدة مرات فى قصيدته.

إنها معونة مقدورة ينبغى تحيتها والتعبير عن شكر صاحبها لا عن انتقاده فى خشونة لا تصح ولا تليق مثلما فعل د. محمد مندور منذ عقود، فقد أذكر الآن أن مندور، لدن قراءته بضع كلمات قدم بها العقاد رائعته الخالدة عن "سلع الدكاكين يوم البطالة"، كتب يتنقص تلك القصيدة

التى قلما يجود الإبداع بمثلها قائلا إن التداعى الخيالى عند العقاد "كثيرا ما يأتى تداعيا متلمَّسا مجتلَبا قد يدل على براعة، ولكنه لا يدل على شاعرية مصوِّرة أو عطف إنسانى عميق حتى لنرى الشاعر نفسه يُضْطَرّ إلى أن يقدّم بين يدى قصائده إيضاحات نثرية لا بد أنه قد أحس بضرورتها بسبب الاجتلاب الواضح فى تداعى أفكاره. وذلك على نحو ما نجد فى قصيدته المعنونة: "سلع الدكاكين فى يوم البطالة" حيث يقول: "بشىء من التخيل يستطيع الإنسان أن يسمع سلع الدكاكين تشكو الحبس والركود وتود أن تبرز لتُعْرَض على الناس وتباع، ولا تفضِّل الراحة أو الأمان على ما يصيبها من البِلَى والتمزيق بعد انتقالها إلى الشراء كما أن الجنين فى عالم الغريب لا يفضل أمان الغيب على مضانك الحياة وآلامها. ولذلك تظهر الأجنة ألوفا بعد ألوف إلى هذا المعترك الأليم".

هذا ما قاله مندور عن تلك الكلمات التى قدم بها العقاد لقصيدته، وهى أصلا لا تحتاجها على النحو الذى صوره مندور، وإن كانت قد أضافت بعضا آخر من الضوء على موضوع تلك القصيدة التى يختمها بهذه الأبيات:

كالجنينْ، وهو فى الغيب سجينْ

إنْ تحذّرْه أذى الدنيا وآفات السنينْ

قال: هيّا حيث أَحْيَا

ذاك خيرٌ من أمان الـــغيب، والغيبُ أمينْ

***

أَطْلِقونَا، وإلى الدنيا خذونَا

حيث نلقى الآكلين الشاربين اللابسينا

ذاك خير، وهو ضير

من أمان الغيب، والغيبُ أمين"

وأذكر أن هذا الانتقاد قد حفزنى، وأنا طالب بالجامعة، على البحث عن قصيدة العقاد، وحين قرأتها شُدِهْتُ بشكل لا يصدَّق بهذه العبقرية التى خلقت من هذا الموضوع الجامد التافه ذلك الشعر العجيب الذى بث الحياة فى الدكاكين والرفوف والبضائع وجعلها تثور على الحبس والحرمان من الحرية رغم أن الحرية التى تريدها هى حرية الدمار والضياع، بيد أن للأحياء الكرام النبلاء الذين رمز لهم العقاد بالبضائع المغلق عليها الدكاكين منطقا آخر هو أن الحياة الحرة تعلو على كل شىء ولا يُعْلَى عليها. ولم يكتف العقاد العجيب بهذه الصورة، وإنما طار خياله ووقع على صورة الجنين فى بطن أمه، فهو هناك فى أمان واطمئنان من كَبَد الحياة ومزعجاتها وآلامها وشكاواها التى لا تنتهى ولا تعفى أحدا من البشر منها، ومع هذا يأبى الجنين إلا أن يخرج من حبسة الرحم الآمنة المطمئنة المكفيّة كل مطالب الحياة إلى الوجود الواسع الطليق. إنها الهفوّ إلى الحرية. وبطبيعة الحال لم يُرِد الجنين شيئا، إنما المشيئة مشيئة الله، لكن هكذا صورها العقاد على سبيل المجاز، فجاء د. مندور وقال ما قال: إما عن إساة فهم جراء العجز، وإما عنادا منه وتوهما أنه إن كتب ذلك أساء

إلى عبقرية العقاد، فكانت النتيجة على العكس من ذلك، وظللت أترنم فيما بينى وبين نفسى بأبيات القصيدة كلما تذكرت المناسبة إلى أن كتبت عنها تحليلا فنيا ومضمونيا بعد ذلك بأعوام طوال حينما نضجت بعض النضج وصرت أُحْسَب، بشىء من التجاوز، بين النقاد يجده القارئ فى كتابى: "فى الشعر العربى الحديث- تحليل وتذوق". ولا يصلح فى هذا السياق أن ننسى حرص العقاد طوال حياته على الحرية فى مسيرة حياته وفى فكره السياسى والفلسفى على السواء. والمقدمة التى مهد بها الشاعر الكبير إلى قصيدته البديعة لا تضرها فى شىء بل تزيدها تألقا ونصوعا. إنما هى "تلاكيك" يتمحل بها د. مندور إلى الاحتكاك بالعقاد وهمًا منه أن فى هذا إساءة إليه، وهيهات، فبين الرجلين بون شاسع بحيث لا يمكن أن يلحق العقادَ فى علوّه شىءٌ صادر عن مندور.

وهذا يأخذنا إلى ما يزعمه بعض النقاد من أننا حين نواجه نصا إبداعيا لا ينبغى أن نستعين بشىء من خارجه وكأن النص كتلة صلبة مصمتة منغلقة على ذاتها لا علاقة لها بأى شىء آخر. لقد جاءت هكذا، وينبغى أن يُتَعَامَل معها هكذا. لكن النص فى الحقيقة ليس كتلة صلبة لا أعراق لها تشجها بالعالم من حولها. إنه لم يُرْمَ به من خارج ذهن المبدع إلى هذا الذهن دون أن يعرف من أين جاء، وما على المبدع سوى أن يوصله للقراء كما أتاه، وعلى القراء أن يتعاملوا معه دون أن يفكوه ويحللوه بل كل ما هو مطلوب منهم استخلاص بنيته الداخلية... إلخ هذا الكلام الشمهورشى الذى يظن كثير منا أنه هو العلم والنقد، ولا علم أو نقد إلا هو. وقد شرحت هذا وبينته بشىء غير قليل من التفصيل خلال تتبعى

فى كتابى: "المرايا المشوِّهة"، لما قاله د. كمال أبو ديب مثلا عن البنيوية خلال دراسته للشعر الجاهلى، إذ لم نصل معه إلى شىء يصدِّق ما يقوله ويطلقه إطلاقا فى يقين عجيب، فضلا عن ارتكابه لأغلاط فاحشة حين لم يفهم بعض الكلمات الواضحة فى قصيدة للبيد بن ربيعة وترتبت عليها نتائج مضحكة، واعتسف تفسير أسماء الأعلام فى شعر لامرئ القيس، فزعم مثلا أن اسم "الحارث" (أحد أسلاف الشاعر) معناها أن هذا الجد بسبب اسمه كان يزرع ويبنى ولا يهدم، وكأن معنى اسم الواحد منا ينطبق على حياته وتصرفاته. وكعادته بنى على هذا الكلام نتائج عجيبة لا وجود لها خارج ذهنه. وهو كلام بزرميط لا تقوله العامة نفسها.

بيد أننا نؤمن بأن فهم النص هو الخطوة الأولى نحو أى شىءٍ نافعٍ ومُجْدٍ حتى لو كان مقصدنا هو استخلاص البنية التى تشكل عليها النص مع معرفتنا أن استخلاص البنية ليس هو الهدف النهائى من تعاملنا مع أى عمل إبداعى بل هو مجرد عنصر من عناصر متعددة تتعاون جميعا فى الوصول بنا إلى حالة التذوق والنشوة الرفيعة التى تخلقها فينا الأعمال الأدبية الكريمة. وأول شىء ينبغى معرفته هو الوشائج التى تربط بين النص الإبداعى وبين العالم سواء تمثل ذلك فى شخصية الأديب وحياته وتصرفاته وعلاقاته بالآخرين أو تمثل فى البيئة التى نشأ فيها والأبوين اللذين أنجباه والتربية التى تلقاها والمدارس التى ارتادها والكتب التى قرأها والأوضاع السياسية التى عاش فى ظلها والوظائف التى تولاها... وهلم جرا. لكن ليس معنى هذا هو أن نقف إزاء كل شىء صغر أو كبر، له أهمية فى حياته أو لا، ذى علاقة بإبداعه أو ليس ذا علاقة، بل ما نرى أن له

تأثيرا أو صلة بالنص وأن النص بحاجة إلى إلقاء الضوء عليه كى يُفْهَم فهما سليما أو فهما أصح وأنقى.

وعلى هذا فلا بد لنا من معرفة أكبر قدر من المعلومات حول الشخصيات والوقائع التاريخية التى تقابلنا فى النص الحالى حتى نتفاعل أحسن تفاعل ممكن مع هذا النص الرائع. إن الكثيرين منا يعرفون مثلا محمدا الفاتح وإنجازاته فى شرق أوربا وفى الدفاع عن أمة الإسلام حين كان العثمانيون هم المتولِّين زمام قيادتها بعدما غاضت الحيوية العربية سياسيا وعسكريا، ولكنها معرفة عامة شاحبة. صحيح أن هذا قد يكفى لفهم النص لكنه سيكون فهما محدودا لن يتألق معه إبداع الشاعر كما ينبغى. وأنا هنا لست فى موقع المؤرخ الذى يحلل ويدرس ويفصّل ويشرح ويقدم وجهة نظره فى كل شىء، بل كل ما أبغيه أن نعرف شيئا عن الرجل بحيث يمكننا فهم هذه الحماسة التى يتحدث بها شاعرنا عنه والألم الذى يصبغ بكل قوة كلماته حين يتذكر ما صنعه ذلك البطل وما آلت إليه الأمور فى العالم الإسلامى الآن من الذل والعار، وبعد أن كنا مُتَوَلِّى زمام العالم صرنا مَقُودِين مُذَلِّين مُهَانين لا قيمة لنا ولا أحد ينتظر كلمة منا، فلسنا فى العير ولا فى النفير، إذ أمسينا أشبه بالعبيد وبتنا ندفع الجزية جراء هذا الذل والعار والشنار.

وهذه كلمة موجزة عن محمد الفاتح. فهو سابع سلاطين آل عُثمان، وأوّل من حمل لقب "قيصر الروم" من السلاطين العثمانيين. كما لُقِّبَ بِـ"صاحب البِشارة" لأن نُبُوءة الرسول عليه الصلاة والسلام الخاصة بفتح القسطنطينية قد تحققت على يديه. وقد سعى السلطان الشاب إلى تحقيق

وصيّة والده بِفتح القسطنطينية ورغب باستكمال فتح ما بقى من بلاد البلقان أيضًا حتّى تكون أملاكه مُتصلة لا يتخلّلُها أعداءٌ وثغراتٌ أمنيّة.

وفى سنة ٨٥٧هـ (١٤٥٣م) حاصر السلطان محمد القسطنطينية بعد أن حشد لِقتال الروم جيشًا عظيمًا مُزوَّدًا بِالمدافع الكبيرة، وأُسطُولًا ضخمًا، وحاصرهم من البر والبحر جميعًا. ورغم استماتة الروم فى الدفاع عن عاصمتهم فقد ذهبت جُهُودهم أدراج الريح، إذ لم يمضِ شهرٌ على الحصار حتّى انساب العثمانيون من خلال الثغرات التى أحدثوها فى أسوار المدينة إلى قلبها، فسقطت فى أيديهم وأصبحت جزءًا من ديار الإسلام. وشكّل سُقُوطُ المدينة نهاية الإمبراطوريّة البيزنطية بعد أن استمرت أحد عشر قرنًا ونيِّفًا، وعدّ المُؤرِّخون الغربيون هذا الحدث نهاية العُصُور الوُسْطَى وبداية الحقبة الحديثة. ومنذ تلك الفترة عُرِفَت القسطنطينية باسم "إستنبول/ إسلامبول/ الآستانة"، ولُقِّب السُلطان محمد بـ"الفاتح"، وعُدّ أحد أبطال الإسلام ومن كبار القادة الفاتحين فى التاريخ. وقد انسابت بعد ذلك موجات الفُتُوح الإسلامية فى البلقان بقيادة السلطان، ممّا أثار مخاوف الدول الأوروبية، فشنت على العثمانيين حربًا طويلة بزعامة جمهورية البُنْدُقية، وحاولت هذه القوى التحالف مع بعض أعداء السلطنة فى آسيا، لكنّ محمد الفاتح تمكن من هزيمة هذا التحالف، وأجبر البنادقة على توقيع مُعاهدة صُلحٍ مع العثمانيين بعد قرابة ستة عشر سنة من القتال.

وقد تميّز عهد محمد الفاتح بالتمازج الحضارى الإسلامى والمسيحى بعدما هضمت الدولة العثمانية الكثير من مؤسسات الإمبراطورية

البيزنطية، وعملت على إحياء بعضها وصبغه بصبغة إسلامية، فانتعشت عاصمة الروم القديمة، وأصبحت إحدى أهم المراكز الثقافية فى العالم الإسلامى، لا سيّما بعدما ابتنى فيها السلطان عدّة مدارس ومكتبات وتكايا ومؤسساتٍ خيريةٍ ووقفية، وأبقى فيها الكثير من أبنائها الأصليين من النصارى واليهود فى سبيل الاستفادة من خبراتهم، وشجع المسلمين على الانتقال إليها فى سبيل الاستفادة من مزاياها التجارية وعلم أهلها. وقد ظهر السلطان محمد بمظهر راعى بطرقية الآستانة الأرثوذكسية المسكونية فى مُواجهة البابويّة والكنيسة الكاثوليكيّة. وشهد عهده دُخُول أعدادٍ كبيرةٍ من الأرناؤوط والبُشْناقيين فى الإسلام، وقُدِّر لِبعض هؤلاء أنْ يلعب أدوارًا بارزةً فى الميادين العسكرية والمدنية فى التاريخ العثمانى لاحقًا. وكان السلطان محمد عالى الثقافة، وكان يعرف عدّة لُغَات إلى جانب لغته التُركية الأُم. كما تمتع بِمهاراتٍ إداريةٍ فذَّة، فأصدر الكثير من القوانين العرفية لتنظيم الحكم فى دولته. أما النبوءة المحمدية فها هى ذى: "لَتُفْتَحَنَّ الْقُسْطَنْطِينِيَّةُ. فَلَنِعْمَ الْأَمِيرُ أَمِيرُهَا، وَلَنِعْمَ الْجَيْشُ ذَلِكَ الْجَيْشُ".

ولمزيد من العلم نشير إلى أن بعض المنتمين إلى أهل الحديث قد أكد أن هذا الحديث لا يصح. وهوكلام متهافت، وإلا فمعنى هذا أن أحد المسلمين العاديين قد نجح فى معرفة الغيب وتنبأ بحدث عالمى هائل كهذا قبل وقوعه بقرون، وهذا أمر لا يدخل العقل. واعتراضا على احديث يقول من أنكروه إن الفتح لن يتم، حسبما جاء فى رواية من روايات الحديث، بكثرة جنود أو سلاح بل بمجرد التسبيح والتهليل. ولهؤلاء نقول:

أين أنتم بالله عليكم من قوله تعالى: "وأعدوا لهم ما استطعتم من قوة ومن رباط الخيل"؟ وما تعليقكم على قوله سبحانه: "وقاتلوا فى سبيل الله الذين يقاتلونكم"؟ هل التسبيح والتهليل قتال؟ كما يستند أولئك العلماء إلى أن الذين سوف يفتحون القسطنطينية هم العرب. ولكن إذا كان الفتح تسبيحا وتهليلا ليس غير فلماذا العرب بالذات دون سائر المسلمين؟ هل هم الوحيدون الذين يحفظون "سبحان الله ولا إله إلا الله" وسائر المسلمين لا يحفظونها؟ والطريف أن بعض العلماء يؤكد أن الجيش الذى سيفتحها سوف يكون له قائد. ولكن لم القائد، والموضوع لا يحتاج إلى مقدمة وميمنة وميسرة وقلب وساقة ولا أى نظام أو توجيه. إنما هى "سبحان الله ولا إله إلا الله"، وتنتهى الحكاية!

وربما كان، فى تفسير العلماء للتسبيح والتهليل وأن معناه عدم القتال، بعض صدى لما ذكره كاتب سفر "يشوع"، الذى حكى فى الإصحاح السادس ما يأتى عن فتح بنى إسرائيل فى عهد يشوع لمدينة أريحا، إذ تم الفتح عن طريق التهليل حول الأسوار لا عن طريق القتال: "وَكَانَتْ أَرِيحَا مُغَلَّقَةً مُقَفَّلَةً بِسَبَبِ بَنِى إِسْرَائِيلَ. لاَ أَحَدٌ يَخْرُجُ وَلاَ أَحَدٌ يَدْخُلُ. ٢فَقَالَ الرَّبُّ لِيَشُوعَ: «انْظُرْ. قَدْ دَفَعْتُ بِيَدِكَ أَرِيحَا وَمَلِكَهَا، جَبَابِرَةَ الْبَأْسِ. ٣تَدُورُونَ دَائِرَةَ الْمَدِينَةِ، جَمِيعُ رِجَالِ الْحَرْبِ. حَوْلَ الْمَدِينَةِ مَرَّةً وَاحِدَةً. هكَذَا تَفْعَلُونَ سِتَّةَ أَيَّامٍ. ٤وَسَبْعَةُ كَهَنَةٍ يَحْمِلُونَ أَبْوَاقَ الْهُتَافِ السَّبْعَةَ أَمَامَ التَّابُوتِ. وَفِى الْيَوْمِ السَّابعِ تَدُورُونَ دَائِرَةَ الْمَدِينَةِ سَبْعَ مَرَّاتٍ، وَالْكَهَنَةُ يَضْرِبُونَ بِالأَبْوَاقِ. ٥وَيَكُونُ عِنْدَ امْتِدَادِ صَوْتِ قَرْنِ الْهُتَافِ، عِنْدَ اسْتِمَاعِكُمْ صَوْتَ الْبُوقِ، أَنَّ جَمِيعَ الشَّعْبِ يَهْتِفُ هُتَافًا عَظِيمًا،

فَيَسْقُطُ سُورُ الْمَدِينَةِ فِي مَكَانِهِ، وَيَصْعَدُ الشَّعْبُ كُلُّ رَجُلٍ مَعَ وَجْهِهِ».
٦فَدَعَا يَشُوعُ بْنُ نُونَ الْكَهَنَةَ وَقَالَ لَهُمْ: «احْمِلُوا تَابُوتَ الْعَهْدِ. وَلْيَحْمِلْ
سَبْعَةُ كَهَنَةٍ سَبْعَةَ أَبْوَاقِ هُتَافٍ أَمَامَ تَابُوتِ الرَّبِّ». ٧وَقَالُوا لِلشَّعْبِ:
«اجْتَازُوا وَدُورُوا دَائِرَةَ الْمَدِينَةِ، وَلْيَجْتَزِ الْمُتَجَرِّدُ أَمَامَ تَابُوتِ الرَّبِّ».
٨وَكَانَ كَمَا قَالَ يَشُوعُ لِلشَّعْبِ. اجْتَازَ السَّبْعَةُ الْكَهَنَةُ حَامِلِينَ أَبْوَاقَ الْهُتَافِ
السَّبْعَةَ أَمَامَ الرَّبِّ، وَضَرَبُوا بِالأَبْوَاقِ. وَتَابُوتُ عَهْدِ الرَّبِّ سَائِرٌ وَرَاءَهُمْ،
٩وَكُلُّ مُتَجَرِّدٍ سَائِرٌ أَمَامَ الْكَهَنَةِ الضَّارِبِينَ بِالأَبْوَاقِ. وَالسَّاقَةُ سَائِرَةٌ وَرَاءَ
التَّابُوتِ. كَانُوا يَسِيرُونَ وَيَضْرِبُونَ بِالأَبْوَاقِ. ١٠وَأَمَرَ يَشُوعُ الشَّعْبَ قَائِلاً:
«لاَ تَهْتِفُوا وَلاَ تُسَمِّعُوا صَوْتَكُمْ، وَلاَ تَخْرُجْ مِنْ أَفْوَاهِكُمْ كَلِمَةٌ حَتَّى يَوْمِ
أَقُولُ لَكُمُ: اهْتِفُوا. فَتَهْتِفُونَ». ١١فَدَارَ تَابُوتُ الرَّبِّ حَوْلَ الْمَدِينَةِ مَرَّةً
وَاحِدَةً. ثُمَّ دَخَلُوا الْمَحَلَّةَ وَبَاتُوا فِي الْمَحَلَّةِ. ١٢فَبَكَّرَ يَشُوعُ فِي الْغَدِ، وَحَمَلَ
الْكَهَنَةُ تَابُوتَ الرَّبِّ، ١٣وَالسَّبْعَةُ الْكَهَنَةُ الْحَامِلُونَ أَبْوَاقَ الْهُتَافِ السَّبْعَةَ
أَمَامَ تَابُوتِ الرَّبِّ سَائِرُونَ سَيْرًا وَضَارِبُونَ بِالأَبْوَاقِ، وَالْمُتَجَرِّدُونَ سَائِرُونَ
أَمَامَهُمْ، وَالسَّاقَةُ سَائِرَةٌ وَرَاءَ تَابُوتِ الرَّبِّ. كَانُوا يَسِيرُونَ وَيَضْرِبُونَ
بِالأَبْوَاقِ. ١٤وَدَارُوا بِالْمَدِينَةِ فِي الْيَوْمِ الثَّانِي مَرَّةً وَاحِدَةً، ثُمَّ رَجَعُوا إِلَى
الْمَحَلَّةِ. هكَذَا فَعَلُوا سِتَّةَ أَيَّامٍ. ١٥وَكَانَ فِي الْيَوْمِ السَّابعِ أَنَّهُمْ بَكَّرُوا عِنْدَ
طُلُوعِ الْفَجْرِ وَدَارُوا دَائِرَةَ الْمَدِينَةِ عَلَى هذَا الْمِنْوَالِ سَبْعَ مَرَّاتٍ. فِي ذلِكَ
الْيَوْمِ فَقَطْ دَارُوا دَائِرَةَ الْمَدِينَةِ سَبْعَ مَرَّاتٍ. ١٦وَكَانَ فِي الْمَرَّةِ السَّابِعَةِ
عِنْدَمَا ضَرَبَ الْكَهَنَةُ بِالأَبْوَاقِ أَنَّ يَشُوعَ قَالَ لِلشَّعْبِ: «اهْتِفُوا، لأَنَّ الرَّبَّ
قَدْ أَعْطَاكُمُ الْمَدِينَةَ. ١٧فَتَكُونُ الْمَدِينَةُ وَكُلُّ مَا فِيهَا مُحَرَّمًا لِلرَّبِّ".

والعجيب أن أولئك العلماء يبنون موقفهم هذا الغريب فى تفسير الحديث الخاص بفتح القسطنطينية على قلة ثقتهم بهذا الراوى أو ذلك من سلسلة إسناد الحديث. أى أن الراوى غير الموثوق هو الذى اخترع تلك الكذبة التى وقعت حسبما كذب بالضبط وبعد قرون طوال. يا له من كذاب رائع يجب أن نرفع له الطاقية إجلالا واحتراما وذهولا! ألا إن هذا هو الكذب الصحيح الذى على أصوله، وإلا فلا. كما أن قول بعضٍ آخرين منهم إن المراد بالحديث هو فتح القسطنطينية فى آخر الزمان قبل خُرُوج المسيح الدجّال مباشرةً هو قول غريب! النبوءة تقع، فينهض لنا واحد ممن يُحْسَبون ضمن علماء الحديث قائلا: لا لا. انتظر أنت وهو! إياكم أن تظنوا أن النبوءة قد وقعت. إن أوانها لم يأت بعد. إنه آخر الزمان. والسؤال هو: وماذا كان فتح القسطنطينية هذا؟ أكان مجرد بروفة من البروفات التى يقوم بها الممثلون استعدادا للَّيلة الكبيرة حين يفتح المسرح أبوابه للجماهير المتدفقة بغية مشاهدة العرض الأول بعد الانتهاء من البروفات وتصحيح الأخطاء واستكمال النواقص والاطمئنان إلى حفظ الممثلين لأدوارهم وأن الأضواء والمكياج والثياب والأثاث ولواقط الصوت كل ذلك على سنجة عشرة؟ وكيف يعقل أن يتنبأ النبى بفتح القسطنطينية الثانى ولا يأتى على ذكر الفتح الأول؟ ألأن الفاتح فى المرة الأولى تركى يضرب بالقلة ويقول: "حَبَظْلَمْ بَظَاظَهْ" بينما العربى يستخدم لغة نفهمها؟ ولكن من نحن، والمفروض أن الرسول يخاطب المسلمين جميعا لا العرب وحدهم؟ وكيف فاتنا نبوءة الرسول التى يقول فيها: "ويل للعرب من شر قد اقترب!"؟ لقد خان العرب دينهم واحتُلَّتْ بلادهم

وخضعوا للاستعمار المباشر أو غير المباشر، وصار الدول الغنية فيهم يدفعون الجزية عن يد وهم أذلاء خانعون صاغرون مرتعشون! أما الأتراك فلم يخضعوا لمستعمر ولا ذاقوا ما ذاقه العرب من هوان على يد الكفار ولا دفعوا الجزية، وتولَّوْا الدفاع عن الإسلام وأمته قرونا حتى تفككت الخلافة فى أوائل القرن العشرين، ولكنهم ما فتئوا يحتفظون بقدر لا بأس به من العزة أمام العالم الغربى المجرم. ثم هل المقصود بآخر الزمان فى الأحاديث الفترة التى تعقبها القيامة على الفور، أم هل العبارة مجازية، أى بعد وقت طويل تكون فيه أوضاع المسلمين قد تبدلت؟ ثم مرة ثانية ماذا نقول فى الحديث التالى، وراويه بشر الغنوى: "لَتُفْتَحَنَّ القُسْطَنْطِينِيَّةُ، ولَنِعْمَ الأميرُ أميرُها، ولَنِعْمَ الجيشُ ذلكَ الجيشُ. قال عُبيدُ اللهِ: فدَعاني مَسْلَمَةُ بنُ عبدِ المَلِكِ، فسَأَلَنى عن هذا الحديثِ، فحَدَّثْتُه، فغَزا القُسْطَنْطِينِيَّةَ". كيف أقدم مسلمة بن عبد الملك على غزو القسطنطينية، ولم يكن آخر الزمان قد آن ولا المسيخ الدجال يوشك أن يظهر، فضلا عن أن مسلمة إنما غزاها بالجيش لا بالتسبيح والتهليل؟ لكن ليس معنى ذلك أنه لا يوجد تسبيح وتهليل وتحميد وتكبير خلال المعارك وعقيبها، إذ هذا كله طبيعى تعبيرا عن انفعالات الفرح بالغلبة شكرا لله سبحانه وإقرارا بفضله جل وعلا. وهذا هو فهمى لما جاء فى الحديث عن هذه النقطة، إذ المعنى أنكم ستدخلون القسطنطينية مسبحين ومهللين استغاثة بالحى القيوم وإثارةً للفزع والرعب فى قلوب العدو أثناء المعركة، وشكرا وثناء عليه تعالى جَدُّه بعد المعركة.

ترى كيف تعمل عقول بعض المنتسبين إلى العلم عندنا؟ ثم ما الجدوى من فتح القسطنطينية لدى ظهور الدجال وقبيل يوم القيامة؟ وهل بعد العيد يصح عمل الكعك؟ كذلك فمفهوم كلامهم هذا هو أن القسطنطينية سوف تُؤْخَذ منا قبل ذلك وتُرَدّ إلى الأعداء، وإلا فما معنى أننا سوف نفتحها مرة أخرى؟ أى أن هؤلاء العلماء مغرمون بالتنكيد علينا، فلا ينبغى حسب فهمهم للحديث أن نفرح بهذا الفتح العثمانى لأنه ليس هو المقصود بالنبوءة، وأنه يحب علينا بدلا من ذلك انتظار مصيبة فظيعة شنيعة هى ضياع القسطنطينية من أيدينا أولا ثم التربص حتى آخر الزمان لنستردها يوم لا ينفع فتح ولا استرداد ولا مال ولا بنون ولا انتصارات عسكرية أو سياسية، وكأننا أطفال رضع يعطوننا البزازة فارغة كى نتلهى بها ولا نصرخ من الجوع! آه من بعض العلماء! لو كان الحديث قد وُضع بعد فتح القسطنطينية لكان هناك مجال لهذا الكلام، أما وقد وقع الفتح بعد تدوين الحديث فلا موضع لهذا التنطس والتنطع!

هذا عن محمد الفاتح، الذى يتوجه إليه شاعرنا فى قصيدته البديعة باستغاثاته وآلامه، فماذا عن آيا صوفيا، الذى ورد ذكره فى القصيدة؟ آيا صوفيا كان فى العصر البيزنطى كاتدرائيةً للبطريركية النصرانية الأرثوذكسية، ثم تحول إلى كاتدرائية رومانية كاثوليكية، وبعد فتح القسطنطينية تحول إلى مسجد عثمانى، وبعد قيام الجمهورية التركية حوله أتاتورك إلى متحف، وأخيرًا أُعِيدَ مسجدًا فى ٢٤ يوليو عام ٢٠٢٠م بعد إصدار حُكم المحكمة الإدارية العليا بتركيا بذلك. وفى أول خطبة جمعة عقيب ذلك التحويل حمل الخطيب سيف محمد الفاتح.

وبعد أن فُتِحَت القسطنطينية وتحول الكنيسة إلى جامع غُطِّيَت اللوحات الفسيفسائية النصرانية الموجودة بداخلها بطبقةٍ من الجص، ومع الوقت أُضيفت السمات المعمارية الإسلامية لآيا صوفيا، مثل المنبر، والمآذن الأربع، والمحراب، والميضأة، وبعض اللوحات الهائلة التى تحمل كل منها اسما من الأسماء التالية: الله، محمد، أبى بكر، عمر، عثمان، على، الحسن، الحسين. وظلّ المبنى مسجدًا قرابة ٥٠٠ عام منذ فتح القسطنطينية حتى عام ١٩٣١م حين أُغْلِق أمام المصلين أربع سنوات، ثم حُوِّل عام ١٩٣٥م إلى متحف. وفى أوائل يوليو ٢٠٢٠م ألغى مجلس الدولة التركى قرار تحويله إلى متحف لأن آيا صوفيا وَقْفٌ أوقفه السلطان محمد الفاتح للصلاة، وذكر مؤيدو القرار أن آيا صوفيا كانت ملكية شخصية للسلطان. وبهذا ألغى قرار تحويله إلى متحف وأصبح مسجدًا مرة أخرى. وقد أعلنت تركيا أن آيا صوفيا سيفتح أبوابه على مصراعيها للجميع مسلمين وغير مسلمين، وأنه سيتم الحفاظ على أيقونات المبنى وفسيفسائه، وأن الدخول إليه سيكون مجانيًّا ولجميع الزوار خارج أوقات الصلاة.

وقال المتحدث باسم الرئاسة التركية إن المبنى سيصبح مسجدًا عاملًا مفتوحًا لأى شخص كالكنائس الباريسية، وقال أيضًا إن التغيير لن يؤثر على وضع آيا صوفيا كموقع للتراث العالمى لليونسكو، وإن الرموز النصرانية بداخله ستكون فى حماية. ومعروف أن من بين تلك الرموز صورة تمثل السيدة مريم العذراء والمسيح فى فترة طفولته الأولى. وفى القصيدة التى نتناولها هنا إشارة إلى تلك الصورة.

والآن إلى القبو الزجاجى؟ إنه قسم من قصر طوب قابى. وطوب قابى هذا هو أكبر قصور مدينة إسطنبول، ومركز إقامة سلاطين الدولة العثمانية لأربعة قرون من عام ١٤٦٥م إلى ١٨٥٦م. وهو اليوم يجذب أعدادًا كبيرة من السياح بعد أن كان فى السابق يستخدم للمناسبات الرسمية، وهو يحوى بعض الآثار المقدسة الإسلامية مثل بردة رسول الله صلى الله عليه وسلم وسيفه. ويتألف القصر من أربعة أفنية رئيسية وعدد من المبانى. وبدأ بناء قصر طوب قابى فى ١٤٥٩م بأمر من السلطان العثمانى محمد خان الثانى فاتح القسطنطينية، وجرى توسيعه على مر العصور، وهو يطل على مضيق البوسفور.

وعقب سقوط الدولة العثمانية فى عام ١٩٢٣م حولت الحكومة التركية القصر إلى متحف بتاريخ ٣ أبريل ١٩٢٤م، وانتقلت إدارة القصر إلى وزارة الثقافة والسياحة التركية. ويحتوى مجمع القصر على مئات الغرف، كما يحتوى على مجموعات كبيرة من الخزف والملابس والأسلحة والدروع والمنمنمات والمخطوطات والمجوهرات.

وكان القصر مركز الحكم بالنسبة للسلاطين العثمانيين، ويتكون من عدة أجنحة تخدم فعاليات مختلفة، إذ هناك جناح العهد، وجناح والدة السلطان، وديوان السلطان ووزرائه، وكذلك جناح لكل زوجة من زوجات السلطان، بالإضافة إلى متحف للهدايا التى تهدى إلى السلطان، وساحة للاحتفالات، وأجنحة للحراس والخدم. وقد حُوِّل إلى مُتْحَف. وتوجد به قسم "الأمانات المقدسة"، وتشمل آثار الرسول صلى الله عليه وسلم: سيفه وعصاته وضرسه وجزء من شعرِه وإحدى رسائله بالإضافة

إلى سيوف الصحابة كأبى بكر وعمر وعثمان وعلى وخالد ومفاتيح الكعبة. وهذا القسم من القصر هو مقصدنا ومبتغانا، فهو القسم الذى شاهد فيه شاعرنا ما سماه: "القبو الزجاجى"، وهى تسمية حيرتنى كثيرا وأنا ألقى بين الحين والحين نظرة على القصيدة محاولا تخيل شكل هذا القبو وموضعه. لقد حسبت فى البداية ولوقت غير قصير أنه قبو تحت الأرض من زجاج، بل لقد ظننت أنه جزء من مسجد آيا صوفيا، الذى حُوِّل بأمر من مصطفى كمال أتاتورك متحفا، وأنه لا يحوى سوى بضعة سيوف. لقد ركزت القصيدة على هذا، فكان هذا هو ما فهمته. وهو دليل باتر على وجوب الاستعانة بكل ما يعيننا على فهم الأثر الأدبى وتذوقه. ومعروف أن كثيرا من هذه المعلومات المساعدة لا تكون داخل الأثر بل خارجه، وإلا فلقد قرأت القصيدة التى بين أيدينا عدة مرات وأنا حائر بائر. إن القصيدة ليست دليلا سياحيا حتى يشرح لنا الشاعر فيها كل شىء. إنه يركز على ما أثار عواطفه المتباينة هناك، وهو هذا "القبو الزجاجى" والآلام العنيفة التى تناوشته جراء مشاهدته له.

لقد ظننت فى البداية أنه أُخِذَ فى زيارة خاصة لذلك القبو فى مكان معتم تحت الأرض لا يرتاده أحد، فكان هذا الحزن وذلك الألم الممض. ثم اتضح لى بعد بحث وتقصٍّ على المشباك الأمر كله حين اصطدمت باسمين هما "الأمانات المقدسة" و"طوب قابى"، فأردت أن أشرككم معى فى هذا حتى تكونوا على بينة مما جاء فى القصيدة. وفى قسم "الأمانات المقدسة" هذا تستمر قراءة القرآن من قراء مخصصين لهذا ليلا ونهارا دون انقطاع منذ عدة قرون. ويشتمل هذا القسم على آثار النبى والصحابة كما

قلنا، علاوة على بعض المقتنيات التى تخص عددا من الأنبياء السابقين كموسى وداود ويحيى. وقد استعنت، ضمن ما استعنت، بعدد من الشرائط المصورة كى أفهم المشهد الذى صوره لنا شاعرنا على حقيقته. وفى هذه الشرائط المصورة رأيت هذه الآثار معروضة للمشاهدين من سياح ومواطنين داخل خزانات واسعة جدا وصناديق ونواويس زجاجية أو خلف واجهات من الزجاج، وبجانب كل أثر ورقة تعرِّف به. وفى أحد هذه الصناديق أو النواويس شاهد شاعرنا تلك السيوف التى شَكَّلَتْ بذرة القصيدة. ولا علاقة لهذا كله، عكس ما كنت فاهما فى مبتدإ الأمر، بمسجد آيا صوفيا، الذى حوله أتاتورك إلى متحف كما سبق التنويه، ثم عاد فى عهد رجب طيب أردوغان فصار مسجدا مرة أخرى، والذى سمعت بعضهم يقترح تسميته: "مسجد محمد الفاتح". فانظر الآن إلى الفرق بين ما كنت أتصوره عن القبو الزجاجى وما اتضح لى من حقيقته.

والآن نشرع على بركة الله فى تناول القصيدة الجميلة بالتحليل والتذوق. ونبدأ بالتناص، الذى يكشف ثقافة الشاعر وقراءاته واتجاهاته الفكرية وميوله العاطفية، والشعراء والكتّاب الذين تأثر بهم، وأسلوبه ومن أين متح هذا اللفظ أو هذه الصيغة أو تلك العبارة أو ذلك التركيب أو هذه البنية أو تللك اللفتة الذهنية أو هذه الأسطورة أو ذلك المنظر أو هذا الخاطر... إلخ، فلا يكون تعاملنا مع النص وصاحبه تلامسا سطحيا بل تضاغطا وتداخلا وتعانقا وربما تمازجا أيضا. ومن ناحية الناقد أو القارئ فإن مبحث التناص يمثل سياحة فنية ومضمونية ولغوية خلال قراءات

المبدع والأعمال الأدبية التى يكتنز بها تاريخ آداب أمته ليقتنص مفردة متميزة أو تعبيرا خاصا أو اتجاها غريبا أو بناء طريفا لفت انتباهه وترك فى عقله وقلبه علامة تدل على أنه أعجب به، وهى سياحة غير اعتيادية تمد الناقد بالنشوة الروحية السامقة. ولست أقصد أن الناقد ينبغى أن يكون على علم بكل آداب الأمة بله آداب العالم فما عليه سوى أن يمد يده أو مغرفته فى البرميل ويخرج بما يريد، فذلك مستحيل استحالة تامة. إنه اجتهاد من الناقد يختلف ثراء وعمقا وسعة حسب قراءاته وقوة ذاكرته وبراعته فى الإنصات إلى صوت التيارات التحية من مطالعات المبدع. هذا، وقد يكون التناص إيجابيا، فيتأثر المبدع بما قرأ وجرب وشاهد وسمع وشم وذاق ولَذَّ وعانى تأثر الموافق لما لقيه فى قراءاته وتجاريبه، وقد يكون تناصا عكسيا أو على الأقل مختلفا.

وقد كنت كتبت فى مقدمة الفصل الأخير من كتابى عن "مناهج النقد العربى الحديث"، تحت عنوان "التناصية"، ما معناه أن إبراهيم المازنى ذكر أنه، حين يريد أن يكتب شيئا، يذهب فيقرأ ما تيسرت له قراءته حتى إذا شعر بالامتلاء أمسك بالقلم وشرع فى التأليف. وكان ذلك توضيحا منى فكها، لمسألة التناص. أردت إلى القول بأن التناص هو حصيلة ما قرأناه، فنحن لا نأتى بشىء من الهواء بل من داخل أنفسنا مما حصلناه بالقراءة من قبل. بيد أنى أخشى فهم بعض المتسرعين أن التناص هو وليد القراءات الأخيرة لنا أو أنه وليد القراءات بالمعنى الاصطلاحى فقط. فالتناص هو وليد كل ما مررنا به لا من الكتب والصحف والمجلات والدراسات فقط، سواء فى ذلك كتب المدرسة

والجامعة أو الكتب الحرة التى نقرؤها باختيارنا وحبنا، بل يدخل فى ذلك المحاضرات والندوات والمؤتمرات والمناقشات، كما أنه لا يقتصر على أساتذتنا أو من هم فى مقام أساتذتنا بالمعنى الواسع للأستاذية، بل يتضمن أيضا مراجعات طلابنا لنا ونحن نحاضرهم وأسئلتهم لنا حتى لو كانت خارج السياق بل حتى لو لم يكن لها معنى، إذ إنى أدين لمثل تلك الأسئلة والمراجعات، بل والملاحيات أحيانا، بالكثير من أفكارى التى بزغت فى عقلى آنذاك أو عقيبها، كما يتضمن التناص الأحاديث والبرامج الإذاعية والتلفازية. باختصار كل ما يدخل العقل ويتغلغل فى النفس: أيا كان المصدر، وأيا كانت الطريقة.

وأذكر مرة سمعت فيها أحد زملائنا القرويين بالجامعة، وكانت له ذهنية معينة، يصف إحساسه بالجفاف والضياع فى القاهرة وإحباطه فيها فى ظروف خاصة قائلا إنه يشعر بأن روحه ينتشر فيها على غير نظام أو اهتمام عيدان حطب القطن الجافة وفِرَد قباقيب وأحذية قديمة لا تصلح لشىء ومخلفات دواجن وأنه لا شىء فيها مما تهش له الروح أو ينبض بالحياة. ومرة أخرى كنت جالسا مع شاب ينفض لى بعض ما فى نفسه، فقال إنه يرى نفسه وكأنها جورب قديم عليه أن يقلب باطنه لظاهره. واستغربت هذين التشبيهين فى وقتيهما وأعجبت بهما. وواضح أنهما من بعض مشاهدات صاحبيهما لا قراءاتهما. وقد وفدا على خاطرى الآن وأنا أكتب، فرأيت التمثل بهما هنا إشارة إلى أن التناص ليس قراءة فحسب بل إن قدرا كبيرا منه مشاهدات ومسموعات ومشمومات وملموسات تمتزج بعقولنا ونفوسنا وتمتزج بثقافتنا وتقفز فى الوقت المناسب

فيما نكتب أو نقول من أدب. وبالنسبة لى فكلما سمعت بعض أصوات قراء القرآن المصريين القدامى كالشيخ منصور شامى الدمنهورى شعرت بما كنت أشعر به وأنا طفل صغير استيقظ لتوه من النوم لكنه لم يغادر الفراش وطاجن اللبن الذى أحضره أهل البيت من لدن جيراننا الفلاحين ينتظرنا لنفطر. لماذا؟ لأن الشيخ الدمنهورى كان من قراء الصباح. ولهذا لا يعترينى هذا الشعور حين أنصت للشيخ عبد الباسط عبد الصمد أو للشيخ الحصرى أو الشيخ مصطفى إسماعيل مثلا. وبطبيعة الحال كان ولا يزال من الممكن أن تكون هاتان الصورتان جزءا من عمل أدبى.

ومن المعروف أن المسلمين منذ وقت طويل يتمَنَّوْن ظهورَ صلاح دينٍ جديد يستطيع هزيمة الاستعمار الغربى وإخراج الصهاينة من فلسطين. إذن ماذا تريد أن تقول من خلال ذلك يا ناقدنا؟ هل تريد أن تقول إن ها هنا تناصا بين القصيدة وبين آمال الأمة الإسلامية وبعض الأعمال الفنية التى تدور حول بطولات صلاح الدين وإنجازاته السياسية والحربية فى الحروب الصليبية كفِلْم الناصر صلاح الدين مثلا؟ ولكن الشاعر، يا ناقدنا، لا يتطرق طوال القصيدة إلى صلاح الدين بأى حال. والرد هو: نعم لم يتطرق لكنه جرى على منوال المسلمين الذين ينتظرون عودة البطل ليخوض حرب الكرامة والاستقلال الحقيقى فى دول العرب والإسلام والتخلص من السرطان الصهيونى فى فلسطين. وهذا هو التناص المختلف. إن الشاعر متأثر بما يعتمل فى نفوس قومه، لكنه اختلف عنهم فى شخصية

المخلص، واختار الحديث عن محمد الفاتح عوضا عن صلاح الدين، وإن اتفق صلاح الدين والفاتح فى أن كليهما غير عربى بالدم.

وأحسب أن تَمَحْوُر القصيدة حول الفاتح قد يبدو غريبا وغير منتظر، فقد درجنا فى المنطقة العربية على الهتاف باسم الزعيم الأيوبى، وهناك عدد من المسرحيات والروايات والسير حوله بينما لا يحظى القائد العثمانى بما حظى به نظيره الكردى. لكن ذلك لا ينبغى أن ينسينا الدور الذى نهض به الفاتح والإمبراطورية العثمانية فى حماية الإسلام وتوسيع رقعته فى أوربا بعدما غاضت شمس الأندلس وتكالب الصليبيون والتتار على المسلمين، ونضبت حيوية العرب وبانت معايبهم. صحيح أننا ننظر بعين السخط على فتح الأتراك لبلدان العرب، لكنْ لو كان العرب يستأهلون بقاء السلطان فى أيديهم لَبَقِىَ، ولكنهم أذهبوا بأيديهم ريحهم. كما أن زعامة صلاح الدين الكردى تعنى بكل سطوع أن كفة العرب كانت قد شالت من قبل ذلك. وكما أن العرب قد سادوا عالم الإسلام قرونا فقد أتى بعدهم حكام مسلمون غير عرب. بل إن المغول أنفسهم قد انتهى أمرهم بالدخول فى الإسلام وصار حكامهم مسلمين.

والعبرة بمن يقوم بواجب الدفاع عن الإسلام وأمته والحفاظ على رايته مرفوعة خفاقة فى السماء. وكان آخر من نهضوا بهذا العبء هم العثمانيين، واستمرت إمبراطوريتهم قرونا، وكانت أوربا ترتعب منهم، وفتحوا شرق أوربا ودخلت فى دين محمد بفضلهم بلاد جديدة منها ألبانيا والبوسنة والهرسك. وقد جاء على العثمانيين الدور، فنضبت حيويتهم وضعفوا وانحلت قواهم وتألبت عليهم القوى الأوربية التى دخلت الميدان

تتوثب طاقة وحياة. فكان من الطبيعى أن تنهار إمبراطوريتهم فى نهاية المطاف. ومع هذا لم يبلغ انهيارها المدى البعيد الذى انهاره العرب.

لكن لم اختار شاعرنا محمدا الفاتح؟ والجواب هو أنه كان فى زيارة أدبية لتركيا، ورتبت له هو وزملائه زيارة لبعض معالم الآستانة، ومنها المتحف التركى الذى يضم بين جنباته قسما خاصا بالآثار الإسلامية الهامة، وهو قسم "الأمانات المقدسة". وهناك وقف الشاعر مثل زملائه أمام تلك الآثار، وشاهد سيف محمد الفاتح خلف الزجاج مع سيف الرسول وسيوف عدد من الصحابة الكرام، وعز عليه أن يتحول سيف الفاتح إلى أثر سياحى يعرض للفرجة بدلا من امتشاقه وخوض حومات الوغى للذود عن حياض الإسلام كما كان فى السابق. ومن القصيدة يتبين لكل قارئ كيف تألم الشاعر لذلك التحول التاريخى الذى انتقل به المسلمون من السيادة إلى التبعية، وفقدوا معه عزتهم وقوتهم ومكانتهم، فكانت القصيدة، التى ذكر لى أنه أنفق فيها عاما يفكر فيها ويقلب موضوعها وأبياتها فى خياله وذهنه. وهذا هو نص القصيدة:

رسالة إلى محمد الفاتح

قائد الفتوح الإسلامية فى البلقان

أيها الفاتح، ضيعنا مفاتيح المدائن

ونسينا البحر والموج وتهليل السفائن

ونسينا الخيل والرمح وأسرارالكمائن

سورة الفتح هجرناها وبددنا صداها

وتراءت فى حنايانا أنينا وحنينا

كل أشجار الفتوحات أراها

عاريات من رؤاها

من ثمار المجد!

فى أوراقها جفت دماء

كنت تسقيها شذاها

أيها الفاتح، أقبل. أنت ما زلت فتاها

انزع السيف من الغمد فقد تهنا وتاها

* * *

لم يزل سيفك فى القبو الزجاجى سجينا

نائما فى غمده يحرس أسياف الخلافة

وإلى جانبه سيفُ عليٍّ "ذو الفَقَار"

ذلك الباتر، فى كل غزاة، سيرة الكفر: صداه وشغافه

انظر الآن إليه!

ليس إلا أثرا يشهده "السياح" من كل القفار

وضعوه حلية للزهو واللهو بأزمان الفتوحات الكبار

* * *

أيها الفاتح، ضيعنا مفاتيح المدائن

خالد فى عصرنا يسجن فى قبر زجاجى!

وللفاروق والصديق ذياك المصير!

هذه أسيافهم مثلومة تنعى إلينا

حدها المغتال فى جوف القبور

أيها الفاتح، أمسى السيف ظلا

ووشاحا ساكنا فوق الصدور

إنه أضحى بقصر الحكم مرسوم ضيافةْ

إنه أصبح نقشا فوق جدران الطلول

كل من يشهده

يقرأ فى جبهته عصر روايات الأفول

وأنا جئت إلى قصرك ضيفا ما معى إلا الهوية

إنها "الله ولا رب سواه"

إنها "لا إله إلا الله. محمد رسول الله"

جئت والقلب بأبواب الفتوحات معلَّقْ

جئت، لكنْ

بابُ "إسلامبول" فى وجهىَ مغلقْ

صدنى عن بابك العالى

إنكشارى بلا أى هوية

جاء من أرض الشتات الهمجية

جاء والصرب تغذيه، ويُسْقَى من كؤوس الروس نخب البربرية

قلت: إنى

من جنود الفاتح القائد حامى أرض كل المسلمين

قال: فى القاعة لا يوجد إلا بعض أشلاء من العهد الطعين

إنها رائحة من زمن

كان صعودا وانحدارا وانكسارا بين أيدى الخائنين

إنها أطلال تاريخ وأشباح رجال

سكنوا القبو الرخامى السجين

رحلت ذاكرتى فى مدن الشعر

وأصغت لأمير الشعراء، فى شرود وعياء:

"الله أكبر! كم فى الفتح من عجبٍ
يا خالد الترك، جدد خالد العربِ"
أى فتح يا أمير الشعر فى عصر الفتوحات العقيمة؟
أى فتح؟ خالد التركِ أتاتوركُ
لقد ألقى بماء النار فى وجه الخلافة
شوَّه الوجه السماوى الجميل
جعل البسفور ملهى
والعرايا فيه يسبحن ويعبرن مضيق الدردنيل
سفن الفتح،
ويا للفتح، أحالوها مواخير السكارى العابثين
والمحاريب
فضاءات نحيبٍ حوَّمت فيها طيور من عويل
ينعق البوم بأحشاء الثريات المطفأةْ
آه! قد كانت لآلاف المصلين منارات
وللمقرور كانت مدفأة
وهى الآن بقايا من قناديل الفتوح المرجأة!

* * *

أيها الفاتح، "إنا قد فتحنا لك فتحا

كان بالحق مبينا"

وأبو أيوب فوق السور ما زال يكبّر

الله أكبر. الله أكبر. الله أكبر

غُلِبَ الروم. وأشجار الفتوحات تهلل

والنواقيس تلاشت

والجياد الصافنات المؤمنات

فى ميادين الوغى تصهل، بالفتح تحمحم

وعلى الشاطئ تختال المآذن

وتصلى وتسلم

إنه الماء يسبح

والنجيمات تسبح

والفنارات تسبح

والمجاديف تسبح

إنه اللّه! فسبح باسم ربك

إنه حامى الحمى حارس دربك

أيها الفاتح

فى ظلك ظل السيف مصباحا مضيئا

حارسا شرعة ربك

هل أعود الآن من وهمى؟ أعود

وأعود حاملا فى القلب مشكاة حزينة

ضوؤها الدرى من نيران أشلائى يمتاح الوقود

نقشها الساكن فى القلب تواريخٌ لأمجادٍ طعينةْ

وفضاءاتُ غماماتٍ وأسرابُ بروقٍ ورعودْ

* * *

أيها الفاتح، "إسلامبول" يغزوها الجراد

وجهها الأبيض ألقوا فوقه قار الفساد

سلبوها العرض والأرض، وباعوها جِهَارا فى المزاد

جاءها من كل فج أزرق الناب

ومصاص الدماء

أحمر الرغبة فى عينيه أمواج الدهاء

أصفر البسمة فى خطوته ريح الفناء

أطلق الريح العقيم

آيا صوفِيا فى مهبّ الريح شيخ جذره فى الأرض موصول بأسباب السماء

صورة العذراء فى محرابه تغشى وجوه العابرين

متحفا صار لأجساد عراة

يصلبون العمر إثما فى مساءات الجنون

خطفتنى الريح ألقتنى "بواد غير ذى زرع". سراييفو

جبال من جليد ودماء

وتلال من عظام وفناء

أيها الفاتح، "إسلامبول" يغزوها الجراد

فى سراييفو وبيهاتش وفى الشيشان فى القرم

وحوشُ العصر تغتال الطفولةْ!

فى دماء التائبين الراكعين الساجدين الشهداء

هم يخوضون ويلهُون بأجساد النساء

ويبيدون الرجولةْ

يزرعون الرحم المؤمن كفرا وشياطين عذابْ

فى خلايا الطهر يلقون المنايا شكَّلَتْها نطفٌ

تقذفها فى الرحم المؤمن أصلاب الكلابْ

والصناديدُ الصلابْ

حرقوا فى دارهم. لا جُرْم إلا أن يقولوا: ربنا الله

حملوا القبر على أكتافهم

لا جرم إلا أن يقولوا: ربنا الله

أكلوا الميتة والعشب وماتت شمسهم

لا جرم إلا أن يقولوا: ربنا الله

شهدوا أعضاءهم تسقط من أجسادهم. لا جرم إلا أن يقولوا: ربنا الله

بالمناشير يُشَقُّون

ويقولون: ربنا الله

بالوحوش الطائرات القاصفات يُمْطَرون ويقولون: ربنا الله

بالنجوم المرسلات العاصفات يُصْعَقون وينادون: ربنا الله

بالجوارى الذاريات الحاملات

نذر التيه وإشعاع الموات

يُنْسَفون ويصيحون: ربنا الله

إنهم يحيون فى الموت الشهادهْ

لهم الحسنى خلودا وزيادهْ

* * *

أيها الفاتح، إنى طالع من هؤلاءْ

إنهم من شجر النار يجيئون ومن شمس الهدى والكبرياءْ

إنهم ضوء التجلى

والخيول العاديات الموريات

إن أتى الطوفان واجتاح النهارات وإيقاع البقاء

إنهم أحفادك الغر الميامين

يقودون سباق الشهداء

أيها الفاتح، إنى جمرة من هؤلاء

مات فى الشجر اليابس

واستيقظ فى الفارس الواحد بالألف

وألفيت ظلال الوحى والتوحيد تمتد وتلقى

شهب الحق وأقمار الإباء

* * *

أيها الفاتح، هل ضاعت مفاتيح المدائن؟
المحاريب فراغات وأشلاء مآذن
والمصلون يُغَلّون ويَصْلَوْن سعيرا
أترانا
نفتح الآن كتّاب الماء؟ نغتال الهجيرا؟
أترانا
نعلن الآن اكتشافات الفتوحْ؟
نقبض الآن على الجمر ونغتال السفوحْ؟
أم ترانا
لم نزل نغدو خماصا، وكما كنا نروح؟
ومفاتيح المدائن
لم نزل نبكى عليها وننوح
سورة الفتح هجرناها
ومزقنا صداها
وتراءت فى مآقينا دماء وقروحْ
كل أشجار الفتوحات أراها

عاريات من رؤاها

من ثمار الفتح

فى أوراقها جفت دماء

كنت تسقيها شذاها

أيها الفاتح، أقبل. أنت ما زلت فتاها

انزع السيف من القبو الزجاجى

فقد تهنا وتاها!

وتقول القصيدة إن سيف محمد الفاتح وسيوف الصحابة الأبطال كانت محبوسة فى "قبو" زجاجى. ولكنك إذا ما دخلت المِشْباك (الإنترنت) وزرت المتحف المذكور فلسوف تجد أن تلك السيوف موضوعة فى ناووس أو صندوق زجاجى لا فى قبو. ذلك أن القبو، فى العرف العام على الأقل، هو مكان مقبب تحت الأرض، بينما المقتنيات المذكورة متاحة للزوار والسياح فوق الأرض ومعروضة، كما سبق التنويه، داخل صناديق ونواويس أو خلف واجهات زجاجية. وفى البداية اتجه ذهنى إلى أن الشاعر ربما لم يفكر جيدا فى المفردة المعجمية التى استخدمها، لكن لم يمر علىَّ سوى برهة قصيرة قبل أن يخطر لى أن اختيار الكلمة قد يكون مقصودا، بالوعى أو بالعقل الباطن، إرادة من الشاعر إلى القول بأن تلك السيوف، بعدما كانت سيوفا تمتشق وتضرب رقاب الأعداء والمعتدين وتلقى بالرهبة فى نفوس الظلمة الكاشحين وترسخ إجلال

أمتنا فى نفوس غير المسلمين وتدهورت أحوالنا على النحو الذى نعرف، أُخِذَت وغيبت عن الأنظار كما تُغَيَّب الأشياء والأدوات والمواعين التى لم تعد تستعمل: فى حجرة "الكرار". وقد استخدم شاعرنا كلمات "محبوسة، قبو، موضوعة فى الغمد" أو كلمات بمعناها فى هذه الصورة كأنه يرمى إلى القول بأننا خرجنا من حومة البطولة والأبطال، وخرجت سيوفنا من ميدان المعارك واضطرابها ومعمعانها إلى ظلام الأقباء وعزلتها وسكونها وهمودها ولامبالاة الناس بها وبما فيها.

وقد اختار الشاعر المسلم بطلا إسلاميا ولم يذهب مذهب طائفة من شعراء العرب فى عصرنا ممن يلوون وجوههم نحو الغرب وثقافته إما كراهية فى الإسلام ورموزه وكل ما يتعلق به، وإما شعورا مفزعا بالنقص والحقارة، فهم يظنون أنهم بهذا يصيرون حداثيين رأسهم برأس الغربيين. وهيهات. فإذا كان هناك منا من يختار زيوس أو جوبيتر أو سيزيف أو أوديب أو عوليس أو أوديسيوس أو تليماك أو أخيل أو أفروديت أو أنتيجونا أو إلكترا أو بنيلوب أو هرقل أو سبارتاكوس أو شكسبير أو فولتير أو مونتسكيو أو بونابارت أو لينين أو جيفارا أو الصليب، فإن صابر عبد الدايم قد اختار محمدا الفاتح. وحين يخطر لأولئك المتغربين أن يختاروا أحدا من تاريخنا فإنهم يضعون أيديهم عادة على الأسماء الملوثة زاعمين أنها رموز للخير والنضال ومواجهة الاستبداد، فنراهم يتخذون من القرامطة والحلاج وابن عربى مثلا ومن نهج نهجهم رموزا وأقنعة. بل إن بعضهم قد مجد الشيطان. لماذا؟ لأنه قال فى وجه الاستبداد: لا، بخلاف المؤمنين بالله الذى صورهم ناسا خانعين راكعين مرتعبين لا يستطيعون أن يتمردوا

مثله ويقولوا: لا، ناسيا أن الشيطان لم يتمرد إلا بغضا للبشر الذين ينتسب هو إليهم. وهو تمجيد أبله لأنه إكبار لمن يعاديه ويعلن بكل قوة وفى كل لحظة عداءه لا يوارى ولا يدارى ولا يجامل ولو بشطر كلمة. قد يقال إننا حين نمجد رموز غيرنا فهذه سعة أفق منا. لكن لو كانت هذه سعة أفق كما يزعمون فلماذا لا نرى سعة الأفق هذه عند الغربيين أيضا فيمجدوا رموزنا ويبجلوا رجالاتنا وأبطالنا؟ هذا هو السؤال! على أنْ ليس هذا دعوة إلى مقاطعة فكر الغير، بل إنه لفرض على المسلم طلب العلم أينما وجده، بل هو دعوة فقط لعدم الذوبان فى الآخرين وإعلاء شأن رموزهم على رموزنا وللتخلص من مشاعر الدونية لأن حاضرنا، وإن لم يكن ناصعا، قد سبقه ماض متألق حضاريا وثقافيا وسياسيا مما من شأنه أن يحفزنا على استعادة أمجاد الماضى لا الذوبان فى هوية غيرنا.

وربما كان رفاعة الطهطاوى أول من تطرق فى كتابه: "تخليص الإبريز" إلى نقطة تتصل بما نحن فيه الآن، فقال عن الشعر الفرنسى مقارنا بينه وبين شعرنا العربى إنه يجرى على عادة الجاهلية اليونانية التى تعرف لكل معنى من المعانى ولكل شعور من المشاعر إلها خاصا، فتراهم يقولون: إله الجمال وإله العشق... إلخ. وهذا كفر كما صرّح، وإن أضاف أنهم لا يعتقدون فى شىء من هذا، بل هو مجرد تمثيل. وهو يحكم على الأشعار الفرنسية بأن الكثير منها "لا بأس به". ولا ريب أن هذا حكم جرىء يستغربه الأديب العربى الحالى الذى قد يرى أن الآداب الأوربية أرقى من الأدب العربى. ورفاعة، رغم إعجابه بجوانب كثيرة من مدنية الفرنسيين، يرى أننا متفوقون عليهم فى أمور الدين والاعتقاد، وكذلك فى

ميدان الشعر والبلاغة. ومن الطريف قوله عن ترجمته لإحدى القصائد من الفرنسية إلى العربية: "أخرجتُها من ظلمات الكفر إلى نور الإسلام".

وهو يطلق على هذا لفظ "الميثولوجيا" تعريبا لكلمة "mythologie"، أى الأساطير والخرافات. وما زلنا حتى اليوم نستخدم ذلك المصطلح إلى جانب الترجمة التى وضعناها له، وهى "الأساطير". وفى مقدمة ترجمته لرواية فينيلون: "مغامرات تليماك" نراه يكتب أن "الميثولوجيا عند اليونان إنما هى، على بعض الآراء، لها ظواهر وبواطن: فظواهرها محض أقاويل وأباطيل، فلا ينبغى لفاضل أن يدخل فى تخريجها وتعديلها وإطفاء سقيم ضوء قنديلها، بل لا يقيم لها وزنا ولا يورثه سماعها هما ولا حزنا. بل غاية ما فيها مدخليتها فى فهم ما يتوقف عليه الأدبيات كما يتوقف الشعر العربى على بعض أشياء من عقائد جاهلية العرب كقول الشاعر:

فلو أنا على حَجَرٍ ذُبِحْنا جَرَى الدَّمَيَانِ بالخبرِ اليقينِ

وأما بواطنها فربما اشتملت على بعض إشارات ورموز كما فى نَظْمهم الزمن الذى يعنونون عنه بـ"زُحَل" فى هذا المسلك من حيث تسلطه على الأشياء ودوامه وفتكه بأهله، فيقولون إن زحل يأكل أولاده. يعنى أن الدهر يُفْنِى أهله. فهذا هو المقصود والباطن من ذلك. ولما كان الإفرنج يَحْذُون فى آدابهم حَذْوَ اليونان اتخذوا الخرافات اليونانية قدوة فى ذلك وأسوة، وألّفوا فيها تآليف تسمى: "الميتولوجيا". و"وقائع تليماك" مشحونة بهذه الأشياء، وما فيها من الآداب مبنى على الآداب اليونانية".

وقبل أن نترك الكلام عن التناص فى عنوان قصيدتنا: "القبو الزجاجى" أشير إلى أن هناك تناصا آخر بين تطلع المسلمين إلى مجىء صلاح الدين ليحررهم مما هم فيه من استعمار واحتلال وتخلف وذلة وبين تطلع القصيدة إلى مجىء محمد الفاتح، وهو أن الشعوب الإسلامية بوجه عام تنتظر المخلص، وهذا بدوره يتناص وعقيدة المهدى المنتظر كما هو واضح، ويتناص كذلك والحزن الجارف الذى اكتسح الشعب المصرى حين مات عبد الناصر، إذ كانت الألسنة تردد وقتئذ: وما العمل بعدما مات وتركنا؟ وأحيانا أسمع من بعض ذوى الحنين الجارف إلى الماضى يقولون: لو كان عبد الناصر حيا الآن ما جرؤت أمريكا ولا إسرائيل على فعل ما تفعلانه. وأضحك مستغربا كيف ينسون أن عبد الناصر كان موجودا على سدة الحكم نحو عشرين عاما، وحين جد الجِدُّ فقد كل شىء فى لحظة، ولم ينتصر فى معركة واحدة، وكانت إسرائيل أمامه طوال الوقت ولم يطلق عليها صاروخا يتيما ولا أرسل طائرة تضربها قط، بل هى التى دمرت الطيران المصرى كله فى ساعات معدودات واحتلت ثلث مصر فى بضعة أيام، ومات ولم يرد على هذه الهزيمة بشىء، اللهم إلا الكلام.

وأذكر أنى قرأت لكاتب يسارى وأنا شاب صغير بالجامعة فى ستينات القرن الماضى يوازن بين القول بأن النهضة تقوم على أكتاف النخبة من أبناء الوطن وبين الاعتقاد فى أن الخلاص بيد الجماهير، وأذكر أنه انحاز إلى الرأى الثانى. وأما أنا فأرى أن كلا من الطرفين يمثل شقا من شقى المقص، فلا يمكن الاستغناء عن أيهما. المصلحون يعملون على تحريك

الجماهير وتبصيرها وتنوير أمخاخها، والجماهير تستجيب لدعوة مصلحيها وتبادر إلى التعلم والتسلح بالوعى واستعمال العقل والانخراط فى العمل وتهب ثائرة تزلزل أركان الطغيان. ومعروف أن هناك مصلحين مروا بالدنيا وخاضوا غمرات الشقاء من أجل مساعدة شعوبهم من بلادة الكسل والتبلد دون جدوى وماتوا فى المعتقلات أو جراء القهر. بل هناك أيضا رسل وأنبياء لم يتنبه لقيمتهم أقوامهم فتركوا الدنيا دون ثمرة تذكر. وسيدنا محمد صلى الله عليه وسلم قضى فى مكة ثلاثة عشر عاما ولم يبلغ الغاية التى كُلِّف الوصول إليها، لكن الأمر فى المدينة تغير من حال لحال. والسبب هو أن استجابة سكان المدينة كانت أسرع وأوسع وأقوى. وأحيانا ما لا نجد فى أمة من الأمم فى زمن من الأزمان قادة ذوى قيمة. والسبب هو أن الأمة التى من هذا الطراز ليست من الحيوية والتنور والتحضر بحيث تفرز الزعماء الكبار القادرين على إلهام شعوبهم وتحريكهم من خمولهم. وقد قرأت لتوى الكلمة التالية فى منشور على الواجوه (الفيس بوك) للعالم اللغوى الشهير ناعوم تشومسكى: "هناك هدف وراء تشويه التاريخ لجعله يبدو وكأن الرجال العظماء فقط هم من يحققون أشياء هامة. يعلِّم الناسَ الاعتقادَ أنهم عاجزون، ويجب عليهم انتظار رجل عظيم ليتصرف". وتعليقى هو أنه لا العظماء وحدهم ولا الجماهير وحدهم هم من يحققون تطلعات الأمة بل لا بد من توفر الطرفين ولا بد من تعاونهما.

ثم نتحول الآن إلى التناصات الأخرى فى القصيدة، وسوف أتتبعها واحدا واحدا بدءا من أول القصيدة إلى آخرها. وأود أن أوضح للقارئ

أن ما سأقوم به هنا هو اجتهاد قد أكون متأكدا منه، وقد يكون هو الغالب على ظنى، وقد يكون مجرد احتمال، وقد يكون مجرد تشابه أو تقارب بين طَرَفَىِ التناص دون أن يكون عندى رأى تجاهه: وأول شىء أن شاعرنا يبدأ قصيدته بـ"أيها". وقد ذكرنى هذا بأن فى القرآن بعضا من السور التى تبتدئ هى أيضا بالنداء على هذا النحو: "النساء والمائدة والحج والأحزاب والممتحنة والمزمل والمدثر" (يا أيها الناس، يا أيها الذين آمنوا، يا أيها المزمل، يا أيها المدثر)، لكن مع الفرق التالى، وهو مجىء "يا" قبل "أيها". وهذا ملمح أسلوبى قرآنى لا فى أوائل السور فحسب بل فى كل موضع منه حاشا بضعة نداءات نادرة فى حكم المهمل أتت فى درج الآية. وبالمناسبة لا يمكننى أن أعبر هذه النقطة دون أن أومئ مجرد إيماء إلى قصيدة "أشواق" التى أبدعها مصطفى عبد الرحمن ولحنها السنباطى وغنتها ميادة الحناوى، والتى تُسْتَفْتَح بـ"أيها الناعم (فى دنيا الخيالِ)" مثلما اسْتُفْتِحَتْ قصيدتنا هذه بـ"أيها الفاتح (ضيعنا مفاتيح المدائن)"، فكلتاهما استخدمت "أيها" فى أولها دون "يا" وبعدها اسم فاعل ثلاثى معرفا بالألف واللام، وإن كان السياقان مختلفين تماما. كذلك نجده يستخدم هنا، لجمع "مدينة"، صيغةَ "مدائن" لا "مُدُن"، التى لم ترد فى القرآن، وإنما وردت "مدائن"، وتكررت ثلاث مرات، وكلها فى سورة "الشعراء" فى قصة موسى وفرعون. وكلتا الصيغتين صحيحة. ومع هذا فلسوف يستخدم شاعرنا الصيغة الأخرى بعد قليل فى مقابل استعماله لـ"مدائن" مرة ثانية. ولدينا "تهليل (السفائن)"، والمقصود ارتفاع أصوات الجنود المسلمين بالفرحة والشكر عند إحراز الفوز على العدو بهتافهم المدوى: "لا إله إلا

الله". و"التهليل" بهذا المعنى لفظ دينى إسلامى. وقد جاء هذا اللفظ فى رواية من روايات الحديث الذى يتنبأ بفتح المسلمين للقسطنطينية كما تقدم القول. ولدينا أيضا "الخيل والرمح"، ولست أستطيع الانعتاق من هاجس التأثر بقول المتنبى:

فلو أنا على حَجَرٍ ذُبِحْنا جَرَى الدَّمَيَانِ بالخبرِ اليقينِ

وهناك تناصٌّ نغمىٌّ واضح لا يمكن أن تخطئه العين بين الكلمات الآتية فى القصيدة: "هجرناها، صداها، رآها، أراها، رؤاها، شذاها، فتاها، وتاها، هجرناها، صداها، أراها، فتاها، تاها" وبين الفاصلة التى تدور عليها آيات سورة "الشمس" كلها.

وهناك قول الشاعر: "(وللفاروق والصدّيق) ذَيَّاك المصير"، وهو ما يصعب جدا على الذاكرة أن تتجاهل تناغمه مع قول إبراهيم ناجى فى "أطلاله": "(أين من عينىَّ) ذَيّاك البريق؟"، فبين العبارتين توازن تام فى التركيب إلى جانب استعمال الصيغة التصغيرية لاسم الإشارة: "ذاك"، ومجىء كل من العبارتين فى نهاية كلام هنا وهناك. وهناك أيضا التناص اللفظى والنغمى بين قوافى السطر الأول والثالث والخامس فى قول الشاعر عن صيرورة سيوف فاتحينا الكبار إلى أن تكون زينة ليس إلا:

وللفاروق والصدّيق ذيّاك المصيرْ

هذه أسيافهم مثلومة تنعى إلينا

حدّها المغتال فى جوف القبورْ

أيها الفاتح، أمسى السيف ظلا

ووشاحا ساكنًا فوق الصدورْ

وبين فواصل الآيات الأخيرة من سورة "العايات": "أَفَلَا يَعْلَمُ إِذَا بُعْثِرَ مَا فِى الْقُبُورِ * وَحُصِّلَ مَا فِى الصُّدُورِ * إِنَّ رَبَّهُمْ بِهِمْ يَوْمَئِذٍ لَخَبِيرٌ؟"، وإن كان السياق هنا غيره هناك. ونضيف إلى ذلك أن السورة الكريمة تتناول فى صدرها صورا من المعارك الطاحنة حين تضبح خيول الفرسان، وتضرب الأرض الصلبة بحوافرها فتقدح الشرار، وتثير الغبار، غير مبالية بالأخطار. وهو ما يتنافى مع ما انتهت إليه سيوف فرسان الإسلام العظام من همود وجمود.

أما فى قول شاعرنا مخاطبا الفاتح:

وأنا جئت إلى قصرك ضيفا ما معى إلا الهويةْ

صَدَّنى عن سيفك العارى

إنكشاريٌّ بلا أى هويةْ

جاء من أرض الشتات الهمجيةْ

جاء والصرب تغذيه، ويُسْقَى من كؤوس الروس نخب البربرية

فثم تناص نغمى بين قوافيها وبين الفاصلة فى الآيتين التاليتين من سورة "البينة": "إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا مِنْ أَهْلِ الْكِتَابِ وَالْمُشْرِكِينَ فِى نَارِ جَهَنَّمَ خَالِدِينَ فِيهَا أُولَئِكَ هُمْ شَرُّ الْبَرِيَّةِ * إِنَّ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ

أُولَئِكَ هُمْ خَيْرُ الْبَرِيَّةِ"، فضلا عن القرب الشديد بين كلمتى "البربرية" فى القصيدة و"البرية" فى السورة المجيدة، وكذلك بين عبارة "يسقى من كؤوس الروس" فى السطر الأخير من النص أعلاه وبين قوله سبحانه من سورة "إبراهيم" عن جهنم وما يقاسيه الكافر فيها من عذاب: "وَيُسْقَى مِنْ مَاءٍ صَدِيدٍ".

وأما قول الشاعر:

الله أكبر! كم فى الفتح من عجبِ! يا خالدَ التُّرْك، جدِّدْ خالدَ العربِ

فهو اقتباس تام لبيتٍ كاملٍ من قصيدة أحمد شوقى فى مدح مصطفى كمال أتاتورك لدى انتصاره على اليونان. وهو تناص واع قصد به شاعرنا السخرية من تلك البطولة الزائفة التى انخدع بها المسلمون، ومنهم أمير الشعراء، تلك البطولة التى أريد بها تلميع أتاتورك وإظهاره كقائد من قواد المسلمين العظام المخلصين فى حين كان يهوديا متخفيا جىء به ليجهز على الإسلام فى عاصمة آخر إمبراطورية إسلامية. وهى حيلة صارت الآن مفضوحة للتعمية على حقيقة أتاتورك وأمثاله من كل عدو حاقد على الإسلام زرعه أعداؤنا فى مواقع القيادة والزعامة لهدم هويتنا والقضاء على كل وشيجة تصلنا بالإسلام والقرآن فنصبح لقمة طرية فى أفواه وحوش السياسة الغربية لا تستطيع مقاومة ولا تأبيا على الابتلاع والهضم.

وثم تناص واضح فى قول الشاعر مخاطبا فى الخيال محمدا الفاتح مازجا بين كلامه وكلام مفتتح سورة "الفتح" فى جديلة واحدة:

أيها الفاتح، إنا قد فتحنا لك فتحا

كان بالحق مبينا

كذلك ففى قول الشاعر: "غُلِبَ الروم" تناص ساطع مع أول سورة "الروم": "ألم * غُلِبَتِ الرُّومُ"، وكعادته لم ينقل الآية كما هى بالحرف بل تصرف فى اقتباسها بعض تصرف، فأسقط التاء من الفعل" غلبت"، وكلا الاستعمالين صحيح، إذ يحل لنا نحويا أن نقول: "قال الرجال/ قالت الرجال"، و"زغردت النساء/ زغرد النساء"، و"انتصر العرب/ انتصرت العرب"، و"صَدَقَ قومُ خالد/ صدقتْ قومُ خالد". بل ومن الممكن أن يقول قائل: "العرب انتصرت/ العرب انتصروا"، و"أولئك الرسل/ تلك الرسل". وفى الأمر سعة كبيرة. وهذه السعة لا يدرى شيئا عنها الجهلاء الذين يعجلون إلى تخطئة القرآن الكريم حينما يجدونه قد استعمل صيغة لغوية غير مدرجة على شريحة ذاكرتهم الكنزة، وكأن القرآن طفل يتعلم النحو والصرف فى المرحلة الإعدادية بمدارسنا التى يعلم ربنا بحالها البائسة تربية وتعليما، وينتفش الواحد من أولئك المتعجلين الجاهلين ساعتئذ انتفاشا هائلا وكأنه قد فتح عكا.

وهناك "الجياد الصافنات المؤمنات" فى مقابل قول الحق تبارك وتعالى فى سورة "ص" عن سليمان عليه السلام وتفقده خيوله: "إذْ عُرِضَ عليه بالعَشِيِّ الصَّافِناتُ الجِيَاد"، لكن مع تصرف فى تركيب الآية، إذ انقلبت البنية النحوية فى عبارة شاعرنا وتقدمت "الجياد" على "الصافنات" مع زيادة نعتٍ آخرَ لتلك الخيل هو "المؤمنات" مما يخالف توقع القارئ ويهزه هزة منعشة. صحيح أنه يمكن القول بأن الشاعر إنما فعل ذلك نزولا على مقتضى الوزن، لكن القائل بهذا ينسى أن الشاعر المتمكن لا يرتبك أمام

أمر كهذا بل يهيئ نفسه فى الحال للوضع الجديد، كما يستجيب المهاجم الماهر فى كرة القدم حين تأتيه الكرة قريبا من مرمى الخصوم من زاوية صعبة وفى وقت لم يتوقعه وفى وضع حرج جسديا وذهنيا ودون أن يكون قد لحظ قبلا موقف حارس المرمى فى مرماه والمكان الذى يسهل من خلاله إحراز هدف، ومع ذلك سرعان ما نجده يسدد الكرة برأسه أو صدره أو قدمه أو يلعبها من خلف ظهره فى الثغرة الضيقة الوحيدة التى يمكن أن تمر منها الكرة لتحتضن الشباك. على أن ليست هذه كل الفروق بين كلام الشاعر وبين الآية الكريمة، إذ كانت خيل سليمان عليه السلام قائمة فى ساحة الاستعراض بينما خيل الشاعر فى ساح الوغى تعدو وتصهل وتحمحم.

وفى القصيدة أيضا نجد صدى لقوله عز شأنه من سورتى "الإسراء" و"الواقعة" على التوالى: "وإنْ مِنْ شيءٍ إلا يسبِّحُ بحمده ولكن لا تَفْقَهون تسبيحَهم" و"فَسَبِّحْ باسم ربك العظيم" فى قول شاعرنا:

إنه الماء يسبّح

والنُّجَيْمات تسبح

والفنارات تسبح

والمجاديف تسبح

إنه الله، فسبّحْ باسم ربك

وأما "مشكاة" سورة "النور" و"كوكبها الدُّرِّىّ" فى الآية المجيدة التالية: "اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِى زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّى يوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مبارَكَةٍ زَيْتونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يكَادُ زَيْتُهَا يضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نورٌ عَلَى نُورٍ يهْدِى اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ"، تلك المشكاة التى تنير السماوات والأرض لأن الحديث فى النص القرآنى العظيم يتمحور حول النور الإلهى، أما هذه المشكاة وذلك الكوكب فقد تحولا إلى "مشكاة حزينة فى القلب"، يستمد ضوؤها الدرى وقودَه من نيران أشلاء الشاعر. فانظر القفزة الهائلة من نور الله سبحانه وتعالى إلى نيران أشلاء الشاعر، ومن المشكاة المتوهجة التى يستمد منها الكون كله ضياءه إلى المشكاة الحزينة والأشلاء التى تحترق، بما ترمز إليه من الهزيمة والتمزق والانسحاق. وهو تعبير عن أحوال المسلمين فى العصر الحديث بعدما كانت شموسهم ساطعة فى الآفاق بكل ما ينبضون به من سؤدد وعزة وقوة وقدرة وحضارة وثقافة وانتصار حربى يعزز مركزهم السامق ومكانتهم الرفيعة بين الأمم.

والآن تعالَوْا بنا إلى قول الشاعر عن تلك المشكاة عقيب هذا مباشرة:

نقْشها الساكن فى القلب تواريخُ لأمجادٍ طعينةْ

وفضاءاتُ غماماتٍ وأسرابُ بروقٍ ورعودْ

ألَا يُخْطِر هذا على بالك قولَه تعالى من سورة "البقرة" وصفًا لحال المنافقين وموقفهم المهتز المتقلب إزاء الوحى والرسول الصادق الأمين

الذى جاء يحمله لهداية البشر: "كَصَيِّبٍ من السماء فيه ظلماتٌ ورعدٌ وبرقٌ"؟ وذلك رغم أن القصيدة تقول: "بروق ورعود"، فجمعت "الرعد والبرق"، اللذين وردا فى الآية بصيغة المفرد، وعكستْ ترتيب المفردتين، علاوة على اختلاف المجال: فالقرآن يتحدث عن تذبذب المنافقين فى عصر الرسول صلى الله عليه وسلم، أما القصيدة فتتحدث عن عصر الانكسار الذى يعيشه المسلمون منذ وقت غير قريب.

وأمام النص التالى من القصيدة:

جاءها من كل فجٍّ أزرقُ النابِ

ومصاصُ الدماءْ

نقف إزاء "من كل فج"، التى تذكّرنا بقوله جل جلاله فى سورة "الحج": "من كل فج عميق" مع تباين هوية الآتين للحج من كل فج عميق عن هوية الآتين للتآمر على تركيا وإسلامبول. كما نقف إزاء "أزرق الناب"، وقول العامة عن الرجل الداهية المؤذى الصخرى القلب: "نابُه أزرق"، أى أن عضته سامة، وكذلك إزاء "مصاص الدماء"، وهو، حسب التصور الشائع خارج ثقافتنا التى لا تعرفه، شخص خرافى ميت أو شبه ميت يصحو بين الحين والآخر وتبرز أنيابه حمراء متعطشة لشفط دماء من يوقعهم الحظ السيئ فى طريقه والقضاء عليه. ويسميه العامة: "دراكولا". والكلمة هنا فى موضعها تماما، فالغرب هو منبع هذه الأسطورة حسب علمنا. ومن ثم كان ساستهم واقتصاديوهم وعسكريوهم

خليقين بهذه التسمية، إذ هم الأدوات التى تسلطها دولهم علينا كى يمصوا دماءنا: قتلا فى الحروب والصراعات، أو إفقارا من المال والعلم والكرامة.

ومن بين أوصاف مصاص الدماء هذا أنه "أطلق الريح العقيم". وفى سورة "الذاريات": "وَفِى عَادٍ إِذْ أَرْسَلْنَا عَلَيْهِمُ الرِّيحَ الْعَقِيمَ". وككل تناصات شاعرنا مع القرآن ثم تحوير فى عبارته، فقد تحول الفعل: "أرسل" إلى "أطلق"، وحُذِف الجار والمجرور، واستحال ضمير جماعة المتكلمين البارز إلى ضمير الغائب المفرد المستتر.

وقبل الانصراف عن هذا الجزء من القصيدة نلقى نظرة على ما فيه من ألفاظ الألوان وما يتصل بها من تناص. يقول الشاعر عن مصير إسلامبول بعدما أثخن فيها أتاتورك كشطًا لهويتها الإسلامية:

وجهها الأبيض ألقَوْا فوقه قار السوادْ

سلبوها العِرْض والأرضَ وباعوها جِهَارا فى المزادْ

جاءها من كل فجٍّ أزرقُ النابِ

ومصاصُ الدماءْ

أحمر الرغبة فى عينيه أمواج الدهاء

أصفر البسمة فى خطوته ريح الفناء

وقد انبثق فى ذهنى فجأةً قول الحريرى العبقرى فى مقامته الرابعة عشرة على لسان بطله المخادع الكاذب (أبى زيد السَّرُوجِىّ المتخفى فى

ثياب امرأة عجوز والمقلد لهيئتها والمتخذ لنفسه صوتا يشبه صوتها) عن تبدل حاله وحال أهله من الغنى إلى الفقر استدرارا للمال من جيوب سامعيه: "فمُذِ اغبرّ العيش الأخضر، وازورّ المحبوب الأصفر، اسودّ يومى الأبيض، وابيضّ فَوْدِى الأسود، حتى رثى لى العدو الأزرق، فحبَّذا الموت الأحمر". ترى هل قرأ شاعرنا تلك المقامة ورسبت فى قعر ذاكرته ثم قفزت تلك العبارة إلى السطح فى غفوة من وعيه فلم يدر إلا وهى تسكن قلب القصيدة؟ لا أدرى. وربما هو أيضا لا يدرى. وربما لم يقرأها أصلا. على كل حال هناك حكاية لهذه العبارة الفريدة التى ليس لها نظير يحسن إيرادها هنا.

يقول الصفدى فى "نصرة الثائر على المثل السائر" انتصارا للحريرى العبقرى ضد ابن الأثير، الذى لم يكن يعطى الحريرى حقه من التقدير والثناء ويفضل عليه كتّاب الرسائل الديوانية: "سمعت القاضى شهاب الدين محمودا رحمه الله تعالى حين قراءة هذا الكتاب عليه يحكى أن القاضى الفاضل رحمه الله تعالى أراد معارضتها، وصنع ثلاث عشرة مقامة عارض كل فصل بمثله، حتى جاء إلى قول الحريرى فى المقامة الرابعة عشرة: اعلموا يا مآل الآمل، وثمال الأرامل، أننى من سَرَوَات القبائل، وسريّات العقائل. لم يزل أهلى وبعلى يحلون الصدر، ويسيرون القلب، ويمطون الظهر، ويولون اليد. فلما أردى الدهر الأعضاد، وفجع بالجوارح الأجساد، وانقلب ظهرا لبطن، نبا الناظر، وجفا الحاجب، وذهبت العين، وفُقِدَت الراحة، وصلد الزَّند، ووهت اليمين، وبانت المرافق، ولم يبق لنا ثنيّة ولا ناب. فمذ اغبرّ العيش الأخضر، وازورّ المحبوب الأصفر،

اسودّ يومى الأبيض، وابيضّ فَوْدِى الأسود، حتى رثى لى العدو الأزرق، فحبَّذا الموت الأحمر. فقال الفاضل: من أين يأتى الإنسان بفصل يعارض هذا؟ ثم إنه قطع ما كان عَمِلَه من المقامات ولم يظهر. أو كما قال. وناهيك بمن يقول مثلُ القاضى الفاضل فى حقه مثلَ هذا، ويعترف له بالعجز. وأما أنا فكلما قرأت هذا الفصل وذكرته أجد له نشوة كنشوة الراح، وبهجة ولا بهجة السارى بطلعة الصباح. وفى أى ترسُّلٍ تجد نظير هذا الفصل الذى له هذه الخفة والطلاوة، ولم تروّجه الأسجاع؟".

ونعود إلى قصيدتنا فنقرأ عقب هذا مباشرة السطر التالى:

آيا صوفيا فى مهب الريح شيخ جذره فى الأرض موصول بأسباب السماء

وهذا السطر ينظر إلى قوله تعالى من سورة "غافر" على لسان فرعون يأمر هامان بأن يبنى له صرحا: "لَعَلِّى أَبْلُغُ الْأَسْبَابَ * أَسْبَابَ السَّمَاوَاتِ فَأَطَّلِعَ إِلَى إِلَهِ مُوسَى" رغم اختلاف السياقين: فالصلة بأسباب السماء فى القصيدة شىء كريم عظيم، أما أمنية بلوغ أسباب السماوات فأمنية غبية جاهلة حمقاء سوف تكون بما فيها من كبر وتجبر وتأله وبالا على صاحبها الطاغية. على أية حال فإن هذه الصورة موجودة أيضا مع شىء من الاختلاف فى سورة "الحج": "مَنْ كَانَ يَظُنُّ أَنْ لَنْ يَنْصُرَهُ اللَّهُ فِى الدُّنْيَا وَالْآخِرَةِ فَلْيَمْدُدْ بِسَبَبٍ إِلَى السَّمَاءِ ثُمَّ لِيَقْطَعْ فَلْيَنْظُرْ هَلْ يُذْهِبَنَّ كَيْدُهُ مَا يَغِيظُ؟". وفى معلقة زهير بن أبى سلمى:

وَمَنْ هابَ أَسبابَ المَنِيَّةِ يَلْقَها وَلَوْ رامَ أَسبابَ السَّماءِ بِسُلَّمِ

وللأعشى:

لَئِن كُنتَ فى جُبٍّ ثمانينَ قامَةً وَرُقّيتَ أَسبابَ السَماءِ بِسُلَّمِ
لَيَسْتَدرِجَنْكَ القَوْلُ حَتّى تَهِرَّهُ وَتَعلَمَ أَنّى عنكَ لَستُ بِمُلْجَمِ

ولابن سناء الملك:

رقَى سلَّمًا لِلعِزِّ أَوْصَلهُ لها فقد نالَ أَسبابَ السماءِ بِسُلَّمِ

ولابن سعيد المغربى:

كأنَّ الأرض قد رفَعَتْهُ صرحًا تُطالعُ منهُ أسبابَ السماءِ

ولمهيار الديلمى:

وهل رُمْتَ أسبابَ السماء لِبُغْيةٍ فحَلَّقْتَ إلا طائرًا بجَناحى؟

وفى القصيدة أيضا إشارة إلى صورة مريم العذراء عليها السلام الموجودة فى جوف قبة آيا صوفيا:

صورة العذراء فى محرابه تغشى وجوه الناظرين

وكما نرى فالصورة، كما وضحتُ فى مقدمة الدراسة، موجودة فى جوف القبة لا فى المحراب. فهل السبب يكمن فى أنها، لدى ربط القرآن بينها وبين المعبد حين نذرتها أمها لملازمته، قال تعالى: "كلما دخل عليها زكريا المحراب وجد عندها رزقا"، فلم يذكر من المعبد سوى المحراب؟ ومعروف أن مريم عليها السلام لم توصف فى القرآن الكريم بـ"العذراء" بل

هى فيه إما مريم فقط أو مريم ابنة عمران. بل إن كلمة "العذراء" ذاتها لم تأت فى أى موضع من القرآن. أما فى الحديث الشريف فتوصف بـ"العذراء البتول"، وقد تُقْلَب العبارة فتكون "البتول العذراء". والمقصود بكل ذلك أنها لم تحمل بعيسى من رجل، وإن لم يعن هذا لدى النصارى ضرورةً أنها لم تتزوج بعد ذلك، وهو موضوع لا نعرف شيئا عنه فى ديننا. أما عند النصارى فهناك من يقول بزواجها من يوسف النجار بعد ولادة المسيح وأنه كان له أربعة إخوة هم يعقوب ويوسى وسمعان ويهوذا حسبما نطالع فى مادَّتَىْ "يعقوب أخو الرب" و"إخوة يوسف" من "دائرة المعارف الكتابية". وهؤلاء هم إخوة يوسف من أمه فقط وليسوا أشقاء له من أمه وأبيه. ومع هذا فإن تسمية المسيح بـ"ابن داود" كما فى الكتاب المقدس تعنى أنه من نسل ذلك النبى، بيد أن نسبة المسيح عليه السلام إلى داود، حسب الكتاب المقدس أيضا، إنما تمر عبر يوسف النجار لا مريم لأنها ليست من ذريته. وهى إساءة شنيعة لعيسى صلى الله عليه وسلم. وبالمناسبة فيوسف حين دخل بمريم الصغيرة كان فى الثمانين، وعليه فلا أدرى معنى ولا ذوقا لهجوم المبشرين على زواج نبينا عليه السلام، وهو فى أول الخمسينات من عمره المبارك، بعائشة، وهى مثل مريم فتاة صغيرة.

وقد أطلق الله سبحانه فى القرآن العظيم على مكة المكرمة تسمية "وادٍ غير ذى زرع". وسميت كذلك لأن منطقتها منطقة رملية حصوية وجبلية صخرية لا تصلح للزراعة. وجاء شاعرنا فأقام تناصا بينها وبين سراييفو من خلال إطلاق نفس التسمية على العاصمة البوشناقية. وذلك أمر يدعو إلى

الاستغراب، إذ لا تقع سراييفو فى منطقة جبلية ولا رملية وليس الماء شحيحا فيها. فلماذا يا ترى خلع عليها هذه الصفة المكية إذن؟ لقد ورد ذكر سراييفو فى سياق الحديث عن العدوان الصربى الهمجى الوحشى عليها الذى أتى على الأخضر واليابس وعلى كل شيء جميل مثمر، فجاء خلع الشاعر لتلك الصفة عليها تعبيرا مجازيا، فكأنها صارت أرضا صلبة لا تقبل الحرث والسقى ولا تصلح للإنبات والإثمار. إنها ليست بجبال وتلال من صخور وحجارة بل:

جبال من جليد ودماء

وتلال من عظام وفناء

ويمكن استدعاء عنوان "الأرض اليباب" لإليوت فى هذا السياق لتوضيح الأمر، فإليوت لا يقصد أرضا قفرا جرداء لاتصلح للزراعة بل يقصد الخواء الروحى والحياة المقفرة والقحولة الثقافية حسبما كان ينظر إلى عالم ما بعد الحرب العالمية الأولى واسعة الدمار وناشرة الموت ومثيرة الكراهية والبغضاء وممزقة الروابط الإنسانية، زيادة على ما كان يشعر به إليوت من إحباط وسخط لعدم الانسجام البيولوجى والنفسى بينه وبين زوجته. فالقول بأن سراييفو تقع فى واد غير ذى زرع إنما يعنى انتشار الموت والدمار والخراب فيها.

ونصل إلى قول صابر عبد الدايم عن أهل سراييفو التائبين الراكعين الساجدين الذين عاملهم مجرمو الصرب الخنازير بوحشية شنيعة:

وحوش العصر تغتال الطفولةْ

فى دماء التائبين الراكعين الساجدين الشهداءْ

هم يخوضون ويلّهُون بأجساد النساءْ

وهو يتناغم لفظا ومعنى مع قوله عز شأنه فى سورة "التوبة" عن المؤمنين الذين اشترى منهم سبحانه أنفسهم وأموالهم فى مقابل الجنة إنهم هم: "التائبون العابدون الحامدون السائحون الراكعون الساجدون الآمرون بالمعروف والناهون عن المنكر والحافظون لحدود الله"، وهو ما يوحى بأنه ينظر إلى أهل البوسنة المسلمين المجاهدين المدافعين عن وطنهم ودينهم ضد الصليبية الصربية والغربية على أنهم امتداد للصحابة الكرام.

ثم يعرّج الشاعر فى النص التالى على بعض ما قاساه أهل البوشناق على أيدى أولئك الكفرة الفجرة العهرة القتلة:

حُرِّقوا فى دارهم. لا جُرْم إلا أن يقولوا: ربنا الله

حملوا القبر على أكتافهم

لا جُرْم إلا أن يقولوا: ربنا الله

أكلوا المَيْتَةَ والعشب وماتت شمسهم

لاجرم إلا أن يقولوا: ربنا الله

شهدوا أعضاءهم تسقط من أجسادهم. لا جُرْم إلا أن يقولوا: ربنا الله

بالمناشير يُشَقُّون

ويقولون: ربنا الله

بالوحوش الطائرات القاصفات

يُمْطَرون ويقولون: ربنا الله

بالنجوم المرسلات العاصفات يُصْعَقون وينادون: ربنا الله

بالجوارى الذاريات الحاملاتِ

نُذُرَ التِّيه وإشعاعَ المَوَات

يُنْسَفون ويصيحون: ربنا الله

إنهم يحيون فى الموت الشهادةْ

لهم الحسنى خلودًا وزيادةْ

وفى هذا النص عدة نقاط سوف أتريث أمامها: الأولى تناصُّ قولِ الشاعر: "إلا أن يقولوا: ربنا الله" مع قوله تعالى: "الذين أُخْرِجوا من ديارهم بغير حق إلا أن يقولوا: ربنا الله" من سورة "الحج"، والثانية تناصّ عبارة "بالمناشير يشقون" مع قول الرسول صلى الله عليه وسلم: "ألا إنَّه سيكونُ عليكم أمراءُ يقضون لأنفسِهم ما لا يقضون لكم. إن عصيتموهم قتلوكم، وإن أطعتموهم أضلُّوكم. قالوا: يا رسولَ اللهِ، كيف نصنعُ؟ قال: كما صنع أصحابُ عيسى بنِ مريمَ عليه السَّلامُ: نُشِروا بالمناشيرِ، وحُمِلوا على الخشَبِ. موتٌ فى طاعةِ اللهِ خيرٌ من حياةٍ فى معصيةِ اللهِ"، وهناك تناصُّ "المرسلات العاصفات" مع قول الحق من سورة "المرسلات": "والمرسلاتِ عُرْفًا * فالعاصفاتِ عَصْفا"، وثم تناصّ رابع هو تناصّ قول شاعرنا: "بالجوارى الذاريات الحاملات" مع قوله عز من

قائل: "وله الجوارى المُنْشَآت فى البحر كالأعلام" من سورة "الشورى" وقوله: "والذريات ذّرْوًا * فالحاملات وِقْرًا" من سورة "الذاريات"، وأيضا تناص جملة "لهم الحسنى خلودا وزيادة" مع آية "للذين أحسنوا الحسنى وزيادة. أولئك أصحاب الجنة هم فيها خالدون".

بقيت نقطة أخيرة فى النص، وهى تكرير الشاعر عدة مرات لقوله: "إلا أن يقولوا: ربنا الله"، بتمامه كما هو أو مع تحويره قليلا، كلما ذكر ضربا من العدوان والعذاب الذى كان يصبه الصرب على مسلمى البوسنة صبا بإجرام وتوحش. والتكرار لون من ألوان البلاغة يفيد التأكيد وتقرير الفكرة فى النفوس مع التبشير والإبهاج أو الإرعاب والتبكيت طبقا للموقف، إلى جانب التجاوب الصوتى الذى تلذه الأذن والنفس، ويلجأ إليه الشعراء والكتاب فى توهجهم الشعورى والانفعالى. والتكرار درجات، فقد يكون حرفا أو لفظة أو جملة أو صورة أو تركيبا، لكنى هنا أقصد تكرار عبارة كاملة كما هو واضح.

يقول الشاعر الجاهلى المهلهل بن ربيعة مكررا على نحو ملحوظ عبارة "على أَنْ ليس عَدْلًا من كُلَيْبٍ":

كَأَنَّ التابِعَ المِسْكِينَ فيها أَجيرٌ فى حُداباتِ الوَقيرِ
عَلَى أَنْ لَيْسَ عَدْلًا مِن كُلَيْبٍ إذا خافَ المُغَارُ مِنَ المُغِيرِ
على أَنْ ليس عدلًا مِن كُلَيبٍ إذا طُرِدَ اليَتِيمُ عَنِ الجَزُورِ
عَلَى أَنْ لَيْسَ عدلًا مِن كُلَيْبٍ إذا ما ضِيمَ جارُ المُسْتَجيرِ

على أَن ليس عَدلًا مِن كُلَيْبٍ إِذا ضاقَت رَحِيباتُ الصَّدورِ
على أَن ليس عدلًا مِن كُلَيْبٍ إِذا خافَ المَخُوفُ مِنَ الثَّغورِ
على أَنْ لَيْسَ عَدْلًا من كُلَيْبٍ إِذا طالَت مُقاساةُ الأَمورِ
عَلَى أَنْ لَيسَ عَدْلًا من كُلَيْبٍ إِذا هَبَّتْ رِياحُ الزَّمْهَريرِ
على أَنْ لَيسَ عَدْلًا من كُلَيْبٍ إِذا وَثَبَ المُثَارُ على المُثيرِ
على أَنْ لَيْسَ عَدْلًا من كُلَيبٍ إِذا عَجَزَ الغَنِىُّ عَنِ الفَقيرِ
عَلى أَن لَيسَ عَدْلًا من كُلَيبٍ إِذا هَتَفَ المُثَوِّبُ بِالعَشِيرِ
تُسائِلُنِى أَمَيْمَةُ عن أَبِيها وَما تدرى أَمِيمَةُ عن ضَمِيرِ
فَلا وَأَبِى أَمَيْمَةَ ما أَبوها مِنَ النَّعَمِ المُؤَثَّلِ والجزورِ
وَلَكِنّا طَعَنّا القَوْمَ طَعْنًا على الأَثْباجِ منهم والنُّحُورِ
نَكُبَّ القَوْمَ لِلْأَذْقانِ صَرْعَى وَنَأْخُذُ بِالتَّرائِبِ والصُّدُورِ
فَلَوْلا الريحُ أَسْمِعُ مِن بِحُجْرٍ صَلِيلَ البِيضِ تُقْرَعُ بِالذُّكُورِ

ومن ذلك أيضا قول الشاعر الحارث بن عباد، وهو جاهلى كالمهلهل:

يا بَنِى تَغْلِب، خُذوا الحِذرَ. إِنّا قَد شَرِبنا بِكَأْسِ مَوتٍ زُلالِ
يا بَنِى تَغلِبٍ، قَتَلتُم قَتيلًا ما سَمِعنا بِمِثلِهِ فى الخَوَالى
قَرِّبا مَرْبِطَ النَّعامَةِ مِنّى لَقِحَتْ حَرْبُ وائِلٍ عَن حِيالِ

قَرِّبا مربطَ النعامَةِ مِنّى ليس قَوْلى يرادُ لَكِنْ فعالى

قَرِّبا مربطَ النعامَةِ مِنّى جَدَّ نَوْحُ النِّساءِ بِالإِعْوالِ

قَرِّبا مَرْبطَ النعامَةِ مِنّى شابَ رَأسى وَأَنكَرَتْنى القَوَالى

قَرِّبا مَرْبَطَ النعامَةِ مِنّى لِلسَّرى وَالغُدُوِّ وَالآصالِ

قَرِّبا مَرْبطَ النعامَةِ مِنّى طالَ لَيْلِى عَلى اللَّيالى الطِّوَالِ

قَرِّبا مَرْبطَ النَّعامَةِ مِنّى لِاعْتِناقِ الأَبْطالِ بِالأَبطالِ

قَرِّبا مَربطَ النعامَةِ مِنّى وَاعْدِلا عَن مَقَالَةِ الجُهّالِ

قَرِّبا مَربَطَ النَعامَةِ مِنّى لَيسَ قلبى عَنِ القِتالِ بِسالِ

قَرِّبا مَرْبطَ النعامَةِ مِنّى كُلَّما هَبَّ ريحُ ذَيْلِ الشَّمالِ

قَرِّبا مَرْبطَ النعامَةِ مِنّى لِبجيرٍ مُفَكِّكِ الأَغْلالِ

قَرِّبا مَربطَ النعامَةِ مِنّى لِكَرِيمٍ مُتَوَّجٍ بِالجَمَالِ

قَرِّبا مَربطَ النعامَةِ مِنّى لا نَبيعُ الرِّجالَ بيْعَ النِّعالِ

قَرِّبا مَرْبطَ النعامَةِ مِنّى لِبُجَيْرٍ فِداهُ عَمّى وَخَالى

قَرِّباها لِحَىِّ تَغلِبَ شُوسًا لِاعْتِناقِ الكُماةِ يومَ القِتالِ

قَرِّباها وَقَرِّبا لَأْمَتى دِرْ عًا دِلَاصًا تَرُدَّ حَدَّ النِّبالِ

قَرّباها بِمُرْهَفاتٍ حِدادٍ لِقِراعِ الأبطالِ يومَ النّزالِ
رُبَّ جيشٍ لَقِيتُهُ يمطِرُ المو تَ على هَيْكَلٍ خفيفِ الجِلالِ
سائِلوا كِنْدَةَ الكرامَ وبَكْرًا وَاسْأَلوا مَذْحِجًا وَحَى هِلالِ
إذا أَتَوْنا بِعَسْكَرٍ ذى زُهاءٍ مُكْفَهِرِّ الأَذى شَديدِ المَصالِ
فَقَرَيْناهُ حينَ رامَ قِرانا كُلَّ ماضى الذُّبابِ عَضْبِ الصِّقالِ

وكما هو واضح فقد كرر ابن عباد عبارته التهديدية على مدار القصيدة كلها تقريبا. والنعامة هنا فرس للشاعر ميمونة النقيبة متميزة بارعة فى خوض غمرات المعارك شُجَاعة كصاحبها فى مواجهة الأعداء.

وللسان الدين بن الخطيب الوزير والكاتب والشاعر والمؤرخ الأندلسى الكبير فى رثاء أحد الزعماء:

فُجِعَتْ بِهِ الدُّنْيَا وَكُدِّرَ شِرْبُهَا وَشَكَا الْعِرَاقُ مُصَابَهُ وَالشَّامُ
أَسَفًا عَلَى الْخُلُقِ الْجَمِيلِ كَأَنَّمَا بَدْرُ الدُّجُنَّةِ قَدْ جَلاهُ تَمَامُ
أسفًا عَلَى الْعُمُرِ الْجَدِيدِ كَأَنَّهُ زَهْرُ الْحَدِيقَةِ زَهْرُهُ بَسَّامُ
أَسَفًا عَلَى الْخُلُقِ الرِّضِى كَأَنَّهُ زَهْرُ الرِّيَاضِ هَمَى عَلَيْهِ غَمَامُ
أَسَفًا عَلَى الْوَجْهِ الَّذِى مَهْما بَدَا طَاشَتْ لِنُورِ جَمَالِهِ الأَفْهَامُ
يَانَاصِرَ الثَّغْرِ الْغَرِيبِ وَأَهْلِهِ وَالأَرْضُ تَرْجُفُ، وَالسَّمَاءُ قَتَامُ
يَا صَاحِبَ الصَّدَقَاتِ فِى جُنْحِ الدَّجَى وَالنَّاسُ فِى فُرُشِ النَّعِيمِ نِيَامُ

يَاحَافِظَ الْحَرَمِ الَّذِى بِظِلاَلِهِ سُتِرَ الأَرَامِلُ وَاكْتَسَى الأَيْتَامُ
مَوْلاَى، هَلْ لَكَ للْقُصُورِ زِيَارَةٌ بَعْدَ انْتِزَاحِ الدَّارِ أَوْ إِلْمَامُ؟
مَوْلاَى، هَلْ لَكَ للْعَبِيدِ تَذَكُّرٌ؟ حَاشَاكَ أَنْ يُنْسَى لَدَيْكَ ذِمَامُ

وفى الأبيات التالية يصور أبو القاسم الشابى نظرته للشعر:

أنتَ يا شِعْرُ فلذةٌ مِنْ فؤادى تَتَغَنَّى وقِطْعةٌ مِنْ وُجُودي
فيكَ ما فى جوانحى مِنْ حنينٍ أبدى إلى صميمِ الوُجُودِ
فيكَ مَا فى خواطرى مِنْ بكاءٍ فيكَ مَا فى عواطفى مِنْ نشيدِ
فيكَ مَا فى مَشَاعرى مِنْ وُجُومٍ لا يُغَنِّى ومِنْ سُرورٍ عَهيدِ
فيكَ مَا فى عَوَالمى مِنْ ظلامٍ سَرْمدى ومِنْ صباحٍ وَليدِ
فيكَ مَا فى عَوَالمى مِنْ ضبابٍ وسرابٍ ويقظةٍ وهُجُودِ
فيكَ مَا فى طفولتى مِنْ سلامٍ وابتسامٍ وغبطةٍ وسُعُودِ
فيكَ مَا فى شبيبتى مِنْ حنينٍ وشجونٍ وبَهْجةٍ وجُمُودِ
فيكَ إن عانقَ الرَّبيعُ فؤادى تتثَنَّى سَنَابِلى وَوُرُودي
فيكَ يمشى شتاءُ أَيَّامى البا كى وتُرْغِى صَوَاعقى ورُعُودي
وتَجِفُّ الزَّهورُ فى قلبى الدَّا جى وتهوى إلى قرارٍ بعيدِ

أَنْتَ يا شِعْرُ قصَّةٌ عن حياتى   أَنْتَ يا شِعْرُ صورةٌ مِنْ وُجودي
أَنْتَ يا شِعْرُ، إنْ فَرِحْتُ، أغا ريدى   وإنْ غنَّتِ الكآبَةُ عُودِي
أَنْتَ يا شِعْرُ كأْسُ خمرٍ عجيب   أَتلهَّى به خلالَ اللّحودِ
أتحسَّاهُ فى الصباح لأنسى   مَا تقضَّى فى أمسى المَفْقودِ
وأَناجيه فى المساءِ ليُلْهِينى   مَرْآهُ عن الصَّباح السَّعيدِ
أَنْتَ ما نلتُ من كهوفِ اللَّيالى   وتصفَّحتُ مِنْ كتابِ الخلودِ
فيكَ مَا فى الوُجُودِ مِنْ حَلَكٍ دا   جٍ وما فيه مِنْ ضياءٍ بعيدِ
فيكَ مَا فى الوُجُودِ مِنْ نَغَمٍ   حُلْوٍ وما فيه من ضجيجٍ شَديدِ
فيكَ مَا فى الوُجُودِ مِنْ جَبَلٍ وَعْـ   ـرٍ وما فيه مِنْ حَضِيضٍ وهِيدِ
فيكَ مَا فى الوُجُودِ مِنْ حَسَكٍ يُدْ   مِى وما فيه مِنْ غَضِيضِ الوُرودِ
فيكَ مَا فى الوُجُودِ حَبَّ بنو الأَر   ضِ قصيدى أَمْ لَمْ يُحِبُّوا قَصِيدي
فسواءٌ على الطَّيورِ، إِذا غنَّ   تْ، هُتافُ السَّؤُوم والمُسْتَعِيدِ
وسواءٌ على النَّجومِ إِذا لاحتْ   سكونُ الدَّجى وقَصْفُ الرَّعودِ
وسواءٌ على النَّسيمِ أَفى القفـ   ـرِ تَغَنَّى أَمْ بَيْنَ غَضِّ الوُرودِ
وسواءٌ على الوُرُودِ أَفى الغيرانِ   فاحَتْ أَمْ بَيْنَ نَهْدٍ وَجِيدِ

وفى القرآن مواضع يظهر فيها التكرار كما فى سورتى "الشعراء" و"القمر"، إذ كلما بدأ القرآن الحديث عن حلقة من حلقات الصراع بين أحد الأنبياء وقومه وانتهائه بوقوع العذاب بهم جراء كفرهم وعنادهم وتمردهم بدأه قائلا: "كذَّبت قومُ (النبى الفلانى) المرسلين" وعقَّب عليها بقوله: "إن فى ذلك لآية، وما كان أكثرهم مؤمنين * وإن ربك لهو العزيزالرحيم" فى السورة الأولى، وبدأه بقوله: "كذبت قوم (النبى الفلانى) بالنذر" وأنهاه بقوله: "(ففعلنا بهم كذا وكذا) * فكيف كان عذابى ونذر؟" فى الثانية. أما فى سورة "الرحمن" فقد تكرر قوله سبحانه مهددا ومبكّتا للكافرين من الجن والإنس: "فبأى آلاء ربكما تكذّبان؟": أحيانا عقب كل آية، وأحيانا عقب أكثر من ذلك.

ومن عجب أن أستاذا جامعيا عربيا يريد أن يتقدم الصفوف عند سادته الغربيين حتى يبدو أمامهم أنه متنور، فهو حريص على إعلان تنقُّصه للقرآن، وبالتالى يردد فى مجالسه ومحاضراته أن هذا التكرار ركيك. وهذه شنشنة معروفة من أخزم ما دام الأمر متعلقا بالإسلام، بيد أنه لا تواتيه الشجاعة مع أى دين آخر حتى لو كان دينا يعبد البشر أو البقر أو حتى فروج النساء. وهو أزهرى الأصل، لكنه تحت إلحاح شعوره بالنقص والحقارة والرغبة فى اللحاق بالغربيين والحصول على المناصب والأموال والتمسح فى أحذية الطغاة المستبدين تجده لا يهدأ له بال ولا يتخلص من البلبال إلا إذا تطاول على الإسلام. ولست أدرى أين الركاكة فى تكرير آية "فبأى آلاء ربكما تكذبان؟". لقد رأينا كيف يكرر الشعراء عبارة معينة من كلامهم لغرض من أغراض التكرير فيبدعون ويلتذون

ويلذون، فلِمَ يكون القرآن بالذات، إذا كرَّر، هو الركيك؟ والجواب يكمن فى أن الشيطان الأكبر هو من يدفع أجرة الزمار. وزَمَّار الإلحاد يموت وأصابعه تلعب بالمقدسات الإسلامية، وفمه ينفخ بالنغمات التهكمية، وقلمه يخط الكلمات الإبليسية. وتنظر فى أعمال الناقد الخِرِّيت فتجد أغلبها مغلقا لا يتبين ما يريده منها، إذ هو ناقل للأفكار النقدية الغربية دون أن يهضمها بل دون أن يعرف ماذا تقول بالضبط، وهو مثل أشباهه يحسب أن ترديده للمصطلحات والشخصيات وأسماء المدارس النقدية الأجنبية دون علم يجعل منه ناقدا لوذعيا عبقريا. وللأسف فإن هذا الصنف يروج فى سوق القرود، وما أكثرهم، جراء ما يتمتع به من شهرة وانتشار وتلميع خبيث.

ونعود إلى قوله سبحانه: "فبأى آلاء ربكما تكذبان؟"، ذلك القول الناخس الواخز المُبكِّت الذى لا يصلح غيره لصنف من البشر لا يريدون أن يسمعوا ولا أن يبصروا ولا أن يعقلوا ولا أن يكون عند البعداء ذوق، وإلا أفلو كانت الآية ركيكة فهل كان الرسول لينجو من ألسنة المشركين، الذين يتحداهم أن يأتوا بمثل السورة التى وردت وتكررت فيها تلك الآية؟ يمينا لكانوا قد فضحوه وزفوه فى طرقات مكة وجرّسوه، أستغفر الله، واتهموا الوحى بالركاكة. وعلى أية حال فَمَثَلُ تلك الآية وتكررها عقب كل فاصلة أو فاصلتين مَثَلُ قاضٍ جالس على منصة المحكمة يوجه الخطاب لمتهم فى قفصه فيقول له: ألم يحسن إليك فلان؟ فلماذا قتلته؟ ألم يوفر لك وظيفة كريمة أمَّنَتْ لك رزقك وحفظتْ عليك كرامتك؟ فلماذا قتلته؟ ألم يكن يستقبلك فى بيته ويعاملك كأنك أحد أبنائه؟ فلماذا قتلته؟ ألم يكن

يصطحبك فى نزهاته وسهراته ويدفع عنك كل مصاريفك ويثنى على صحبتك؟ فلماذا قتلته؟ ألم يرشحك للزواج من فلانة قريبته وزكاك عند أهلها وضمن حسن تبعلك لبنتهم؟ فلماذا قتلته؟ ألم يساهم معك فى تكاليف هذا الزواج؟ فلماذا قتلته؟ ألم يهب لك شقة واسعة أنيقة دون خلو أو مقدم بل قسّط لك ثمنها على نحو مريح وكأنه إيجار رخيص تدفعه كل شهر؟ فلماذا قتلته؟ ألم يساعدك فى نشر كتاباتك فى الصحف والمجلات والظهور فى برامج الإذاعة والتلفاز بعدما كنت مغمورا يائسا بائسا لا يسمع بك أحد؟ فلماذا قتلته؟ ألم تخف من ربك؟ فلماذا قتلته؟ أليس عندك ضمير ولا إحساس؟ فلماذا قتلته؟ ألم تضع فى حسابك وقوفك الآن فى قفص الاتهام وفضيحتك على رؤوس الأشهاد؟ فلماذا قتلته؟ ألم تفكر فى التعاسة التى جلبتها لزوجته وأولاده وأصدقائه وأحبائه وعارفى فضله والمستفيدين من صدقاته وزكواته؟ فلماذا قتلته؟... وهكذا يظل القاضى يذكره بمآثر الضحية عليه وينخسه بعبارته التكديرية عقب كل تذكير ليختم خطابه قائلا: إن مثلك لا يستحق أن يعيش بعد فعلته ولو للحظة. ثم يتلو عليه منطوق الحكم بالإعدام شنقا وإحالة أوراقه إلى فضيلة المفتى! ترى أين الركاكة فى تكرار القاضى لعبارة "فلماذا قتلته؟"؟

ومن ذلك الوادى فى الكلام اليومى ما نقرؤه فى الحديث الشريف التالى: "أَلا أُنَبِّئُكُمْ بِأَكْبَرِ الكَبائِرِ؟ (ثَلاثًا). قالوا: بَلى يا رَسُولَ اللَّهِ. قالَ: الإِشْراكُ باللَّهِ، وَعُقُوقُ الوالِدَيْنِ (وَجَلَسَ، وَكانَ مُتَّكِئًا، فَقالَ:) أَلا وَقَوْلُ الزُّورِ (قالَ: فَما زالَ يُكَرِّرُها حتّى قُلْنا: لَيْتَهُ سَكَتَ)". فأول كل شىء هو أن الرسول عليه الصلاة والسلام قد كرر فى البداية عبارة "أَلا أُنَبِّئُكُمْ

بِأَكْبَرِ الكَبَائِرِ؟" ثلاث مرات بغية لفت الانتباه وتأكيد أهمية ما سوف يقول. والثانى هو تكراره عبارة "ألا وقول الزور" مرات بعثت الرعشة فى أجساد مستمعيه من الصحابة الكرام رضوان الله عليهم، والخوف فى قلوبهم حتى لقد تمنَّوْا ألا يمضى فى تكرارها كثيرا.

وهناك كثير من الأغانى الفصحوية والعامية يكرر فيها المطرب المقطع الأول منها أو على الأقل: الشطر الأول من ذلك المقطع كلما انتهى من غناء مقطع جديد. ولعل أول مرة قد تنبهت فيها لذلك كانت وأنا ولد ريفى صغير حين كنت أستمع فى دكاننا إلى نشيد محمود عبد الحى: "أقسمت باسمك يا بلادى فاشهدى"، الذى يغنيه ويلحنه محمد عبد الوهاب، إذ كان كلما انتهى من غناء مقطع منه ردد عبارة "أقسمت باسمك يا بلادى يا بلادى"، وتبعته الجوقة فكررت مطلع النشيد كاملا، ليتلو ذلك عزف موسيقى جميل إلى أن يأتى دور المقطع التالى. والطريف أنى كنت أستغرب تصرف عبد الوهاب فى هذه الخاتمة المتكررة لأنها كانت مكتوبة فى نص النشيد حسبما كنت أقرؤه فى مجلات الإذاعة التى كان يشتريها أبى مع بقية مجلات الأسبوع وصحفه مكتوبا على النحو التالى: "أقسمت باسمك يا بلادى فاشهدى" وليس "أقسمت باسمك يا بلادى يا بلادى"، وكان هذا التصرف الوهابى فى ذلك الحين يحيرنى ولا أجد له تفسيرا. وهذا الأسلوب فى الغناء ينطبق كله تقريبا على نشيد "بلدى أحببتكَ يا بلدى" من نظم مرسى جميل عزيز وتلحين وأداء محمد فوزى. وقد فتحتُ اليوتيوب الآن وشغَّلت النشيدين وأغلقتُ عينىّ ورحت على أجنحة الإبداع الفنى صوتا ونغما فى نشوة علوية مع طفولتى

وذكرياتى وصورة والدى، الذى كان موته ونحن طيورٌ زُغْبُ الحواصل انقلابا فظيعا فى حياتنا لم يعوضه أحد ولا شىء قط. وكنت وأنا أستمع إلى النشيدين أحس بيد تقبض على قلبى فى حزن عذب عجيب، وعيناى تكادان تغلبانى وتدمعان على ذلك الماضى الطفولى الجميل الذى تبدد وضاع. وفى أغنية "خليها على الله"، من تأليف مأمون الشناوى، وموسيقى وصوت فريد الأطرش، ما إن ينتهى المطرب من أداء مقطع من المقاطع حتى تقوم الجوقة بتكرير المقطع الأول كله قبل أن يدخل فريد فى المقطع التالى. وقل مثل ذلك فى أغنية "يا بنت بلدى، زعيمنا قال: قومى وجاهْدى وَيَّا الرجال" بصوت شادية فى أول مسيرتها الغنائية، ولحن محمود الشريف، وكلمات حيرم الغمراوى.

ثم ما رأى عبقرية الأستاذ الجامعى الانتقادية فى عبارة "(احْمَدُوا الرَّبَّ [لأَنَّهُ صَالِحٌ]) لأَنَّ إِلَى الأَبَدِ رَحْمَتَهُ" التى تكررت فى المزامير، وبخاصة المزمور ١٣٦، عشرات المرات غير تكررها فى أسفار أخرى من العهد القديم فى الكتاب المقدس، وهى تجرى على نفس المنوال الذى فى سورة "الرحمن"؟ إن القارئ لا يجد فيها أى إزعاج بل على العكس يجد نفسه ينتظرها عقب كل مرة فى موضعها ويشعر معها براحة وهزة لذيذة. أم ترى عبقرينا يجرؤ هنا على المخالفة ويعيب هذا التكرار؟ فليرنا إذن إن كان من الصادقين. ولن يفعل لأنه من الكاذبين، ولأنه من الخوافين، ومن الذين يتخلى عنهم ما كانوا يتظاهرون به عند انتقاد القرآن من اليقين!

وفى قول شاعرنا:

أيها الفاتح، إنى طالع من هؤلاء

إنهم من شجر النار يجيئون ومن شمس الهدى والكبرياء

وفى سورة "يس" يمتن الله على عباده بأنه سبحانه وتعالى هو "الذى جعل لكم من الشجر الأخضر نارا". وعقب ذلك نطالع قول شاعرنا فى قصيدته:

إنهم ضوء التجلى

والخيول العاديات الموريات

ولا أحسبنى بحاجة للإشارة إلى قوله جل شأنه فى سورة "العاديات": "والعاديات ضبحا * فالموريات قدحا". كما لا أحسبنى محتاجا إلى وضع إصبعى على الفرق بين نص كلام الشاعر ونص الآيتين الكريمتين، فهو ظاهر للعيان بكل يسر وسهولة. ثم نمضى فى القراءة:

أترانا

نفتح الآن كتاب الماء، نغتال الهجيرا؟

أترانا

نعلن الآن اكتشافات الفتوح؟

نقبض الآن على الجمر ونغتال السفوح؟

أم ترانا

لم نزل نغدوخماصا، وكما كنا نروح؟

ومفاتيح المدائن

لم نزل نبكى عليها وننوح؟

سورة "الفتح" هجرناها

ومزّقنا صداها

وتراءت فى مآقينا دماء وقروح

فعندنا "نغدو خماصا وكما كنا نروح"، الذى يذكرنا بقول الرسول: "لو توكلتم على الله حق توكله لرزقكم كما يرزق الطير: تغدو خماصا وتروح بطانا"، ولكن على نحو مخالف للحديث، إذ نحن نغدو خماصا ونعود كما كنا خماصا أيضا. ذلك أننا لا نتوكل على الله حق توكله ولا ننهض للبحث عن أسباب القوة والكرامة بل ننهض فى تبلد وتثاؤب ونخرج من مهاجعنا لكن بنفس البلادة والثؤباء لنعود آخر النهار نرقد فى فرشنا لم نتغير أوضاعنا فى شىء، فنحن لم نعد نجاهد بل نُغْزَى وتُحْتَلّ بلادنا. وحَقَّ علينا قول نبينا: "ما ترك قومٌ الجهادَ إلّا عمَّهم اللهُ بالعذابِ"، وكلام على لشيعته يحثهم على أخذ المبادرة تجاه عدوهم، وإلا فاز عدوهم وخسروا هم: "اغزوهم قبل أن يغزوكم، فما غزى قوم فى عقر دارهم إلا ذلوا واجترأ عليهم عدوهم". وهو ما نظم نظيرَه صفىّ الدين الحِلّىّ فى بيته التالى:

وَاغْزُ العِدَى قَبْلَ تغزونا جُيُوشُهُمُو = إِنَّ الشُّجاعَ إِذا مَلَّ الغَزَاةَ غُزِي

أما لدن الفواصل الحائية فسرعان ما ترن فى أذهاننا أبيات العتاهىّ العجيبة:

خانَكَ الطَّرْفُ الطَّموح أَيَّها القَلْبُ الجُموح
لِدَواعى الخيْرِ وَالشَّرْ رِ دُنُوٌّ وَنُزُوح
هَل لِمَطْلوبٍ بِذَنْبٍ تَوْبَةٌ مِنهُ نَصُوح؟
كيف إصلاحُ قُلوبٍ إِنَّما هُنَّ قُرُوح؟
أَحسَنَ اللّه بنا أَنْ نَ الخَطَايا لا تَفُوح
فَإِذا المَسْتورُ مِنّا بيْنَ ثَوْبيهِ فُضُوح
كَم رَأَيْنا مِنْ عَزيزٍ طُوِيَتْ عنه الكُشُوح!
صاحَ مِنهُ بِرَحيلٍ صائِحُ الدَّهْرِ الصَّدُوح
مَوْتُ بعضِ الناسِ فى الأَر ضِ على بعضٍ فُتُوح
سَيَصيرُ المَرْءُ يومًا جَسَدًا ما فيه روح
بَينَ عَيْنَىْ كُلِّ حَيٍّ عَلَمُ المَوْتِ يَلوح
كُلَّنا فى غَفلَةٍ، وال مَوْتُ يغدو ويروح
لِبَنِى الدنيا مِنَ الدَّن يا غَبُوقٌ وَصَبُوح
رُحْنَ فى الوَشْى، وَأَصبَحْ نَ عَلَيهِنَّ المُسُوح

كُلَّ نَطّاحٍ مِنَ الدَّهْ رِ له يَوْمٌ نَطُوح
نُحْ على نفسكَ يا مِسْ كينُ إِنْ كنتَ تَنُوح
لَتَمُوتَنَّ، وَإِن عُمْ مِرْتَ ما عُمِّرَ نوح

وبعض النقاد قد ينظر إلى قصيدتنا: "القبو الزجاجى" على أنها شعر جهير عالى الصوت والنبرةلا يصلح إلا فى الخطب والخطباء لا فى الشعر والشعراء، وأنه قد يكون لائقا بعصور مضت كان الشعراء العرب فيها يمدحون كبار القوم بالصوت العالى ويبالغون ولا يَصْدُقون، ويتفاخرون فيتكلمون ولا يفعلون. ومثل هؤلاء النقاد يرون أن الشعر ينبغى أن يكون همسا ونجوى وسرارا بين الشاعر والقارئ ولا يصح أن يكون عالى الصوت مجلجل النغم بحال، إذ هذه سمة البدائيين، أما المتحضرون فكلامهم هادئ النبرة خفيض الصوت لا صياح فيه ولا صراخ.

وحسبما أعرف فالدكتور مندور، ولعلى لا أكون مخطئا، هو من تولى كِبْر هذه الدعوى فى كتابه: "فى الميزان الجديد" حين كان بصدد تحليل قصيدة ميخائيل نعيمة: "أخى"، التى يرثى فيها قتلانا نحن العرب فى الحرب العالمية الثانية، إذ ماتوا دون أن يذرف أحد عليهم دمعة لأنهم ينتمون إلى أمة بائسة ضعيفة لا يبالى بها أحد وليس لها من أعمال البطولات فى تلك الحرب ما يمكن أن تفخر به كما يتفاخر الغربيون المنتصرون. وهذا نص قصيدة نعيمة:

أخى، إنْ ضجَّ بعد الحرب غربى بأعمالهْ

وقدَّس ذكر من ماتوا وعظَّم بطش أبطالهْ
فلا تهزج لمن سادوا ولا تشمت بمن دانا
بل اركع صامتا مثلى بقلبٍ خاشعٍ دامٍ
لنبكى حظ موتانا

*　　　*　　　*

فلا تطلب إذا ما عدت للأوطان خلانا
أخى، إن عاد بعد الحرب جندى لأوطانهْ
وألقى جسمه المنهوك فى أحضان خلّانهْ
لأن الجوع لم يترك لنا صحبا نناجيهم
سوى أشباح موتانا

*　　　*　　　*

أخى، إن عاد يحرث أرضَه الفلاحُ أو يزرعْ
ويبنى بعد طول الهجر كوخا هدّه المدفعْ
فقد جفت سواقينا وهد الذل مأوانا
ولم يترك لنا الأعداء غرسا فى أراضينا
سوى أجياف موتانا

*			*			*

أخى، قد تم ما لو لم نشأه نحن ما تمَّا
وقد عم البلاء ولو أردنا نحن ما عمَّا
فلا تندب، فأذن الغير لا تصغى لشكوانا
بل اتبعنى لنحفر خندقا بالرفش والمِعْوَلْ
نوارى فيه موتانا

*			*			*

أخى، من نحن؟ لا وطنٌ ولا أهلٌ ولا جارُ
إذا نمنا، إذا قمنا، ردَانا الخزى والعارُ
لقد خمَّتْ بنا الدنيا كما خمت بموتانا
فهات الرفش واتبعنى لنحفر خندقا آخرْ
نوارى فيه أحيانا

وهى قصيدة يسودها الضعف والهوان والانكسار واليأس، ولا يمكن مثلَ هذا الشعر أن يرفع روحا معنوية هابطة ولا أن يستجيش المشاعر الكابية. وحتى لو كان المقصود هو تقريع شعوبنا الغافلة وتقصيرها فى حق ذاتها، وهى فعلا كذلك وتستحق هذا التقريع بل الضرب بالإرزبة على

أدمعتها، فليس هذا هو الأسلوب التعبيرى الملائم للسياق. إن للتقريع واستجاشة الهزائم الهابطة المنحطة لأسلوبا آخر. إننا لا نريد الجعجعة والتصايح الفارغ والتهديدات المقعقعة التى ما أخافت بعوضة، بل نقصد إلى القول بأن جو الحروب غير جو الخانعين المضعضعين الباكين كالنساء والأطفال والعجزة.

وإن نونية عمرو بن كلثوم التى يدمدم فيها وتتفجر أبياتها بالقنابل والصواريخ قبل ظهور القنابل والصواريخ بقرون لهى القصيدة التى لا تدانيها مليون قصيدة من ذلك النوع المتهافت الذى يفاخرنا به مندور ويقول بملء فمه، ولا أدرى من أين له كل هذه الثقة العرجاء التى يتشدق بها، إنه هو الشعر العربى الوحيد الذى سوف يبقى على مر الزمن. فأل الله ولا فألك يا دكتور مندور.

إن هذا يذكرنى بانتفاشة د. مندور وهو يسرق جان كالفيه فى كتابه: "نماذج بشرية" زاعما، وزاعمة زوجته معه، أن ما كتبه عن تلك النماذج هو من بُنَيَّات عبقريته، وحين لمس موضوع هذه السرقة فيما بعدُ أستاذان من دار العلوم فى أحد البرامج التلفازية الثقافية لمسا سريعا انبرت لهما السيدة ملك عبد العزيز زوجة د. مندور فسفهت ما قالاه واتهمتهما واتهمت دار العلوم معهما فوق البيعة بأن منهجهما فى تذوق الأدب منهج متخلف عقيم، أو شىء بهذا المعنى، فتذكرتُ ما صنعه اليهود مع الفلسطيين، الذين اغتصب الصهاينة بلادهم منهم بمساعدة الدول الغربية المجرمة كلها وأخرجوهم من ديارهم واستولوا على بيوتهم وحقولهم ومؤسساتهم ثم استداروا واتهموهم بالتخلف والإرهاب ودكوهم ونسفوا

بيوتهم ونساءهم وأطفالهم بكل ألوان السلاح الفتاك المدمر. نفس الطينة! نفس العينة! نفس المنطق! وهو ما أثار حميتى، فضَمَّنْتُ كتابى عن مندور فصلا طويلا أثبتُّ فيه بالنصوص الفرنسية الأصلية والمقارنة بينها وبين كلام مندور فى كتابه المذكور بما لا يدع مجالا لأى مكابر عريق فى اللف والدوران واللجاجة يريد نصرة الرجل بالباطل أن مندور سرق كالفيه مهما ورم من أنوف.

وبالمناسبة فمندور لم يخترع مصطلح "الشعر المهموس" كما يقول حَمَلَةُ المباخر الكَذَبَةُ الجهلةُ بل أخذه عن الفرنسيين، الذين يصفون الشعر فى هذه الحالة بأنه: "mi-voix" على ما كتبتُ فى كتابى: "د. محمد مندور بين أوهام الادعاء العريضة وحقائق الواقع الصلبة (ثلاث قضايا ساخنة)". وهناك مثلا نص يقول: " Je chante les révoltes qui m'étouffent parfois, Timide ou désinvolte, je les chante à mi-voix. (G. Moustaki)"، وهو لمُغَنٍّ مصرىّ فرنسىّ يهودىّ ذى أصول متعددة اسمه جورج مستاكى يخبرنا أنه حين تخنقه الانفعالات القوية فإنه يغنيها بصوت "مهموس" (وهذا إن أردت أن نتابع د. مندور فى ترجمته لهذا اللفظ، أو "بصوت هامس" إذا أحببت). وهذا صحيح فى بعض الأحيان والظروف، وبخاصة إذا كان الأمر محصورا بين الشخص ونفسه أو بينه وبين صديق أو حبيب مقرَّب. لكن أحوال الحياة أوسع وأعمق وأكثر تنوعا وتعقيدا من هذا.

إن شعر الثورات هو شعر القعقعة (الصادقة بطبيعة الحال لا القعقعة الفارغة التى طالما برعنا فى القرون الأخيرة فيها وحزنا قصب السبق بكل

جدارة واستحقاق). وقد كانت أشعارنا مدوية أيام انتصاراتنا، وهذا دليل على كذب الزعم بأن الصوت الشعرى العالى هو بطبيعته صوت أجوف. أَجَلْ إنه يكون معيبا غاية العيب فى حالة ما لو كان أجوف، وهو بالفعل قد يكون أجوف، أما إذا كان مفعما بالقوة والقدرة والثقة ويستند إلى أساسات الانتصار والظَّفَر فهذا هو الشعر المثالى. وهذا هو مقطع الحق فى هذه القضية باختصار.

وانظر مثلا إلى نشيد "الله أكبر"، الذى كان يدوى أيام العدوان الثلاثى على مصرنا الحبيبة عام ١٩٥٦م، وكذلك نشيد "دع سمائى، فسمائى محرقة" بصوت فايدة كامل الهادر، وكيف استجاشا المصريين للدفاع عن بلادهم فى بورسعيد بكل ما لديهم من عزيمة وطاقة وتضحية، وقارِنْ بينه وبين أغنية "عَدَّى النهار"، التى غناها عبد الحليم حافظ عقب هزيمة ١٩٦٧م بروح مندحرة: على الأقل فى مطلعها، وصوت لا يليق بالرجال بل بالنساء اللاتى يوشكن أن يلطمن، صوت يتحقق فيه الهمس الذى يتغياه د. مندور أو يشبهه. وعندنا من شعر الثورات الهادر نشيد "أقسمت باسمك يا بلادى" لعبد الوهاب فى بداية خمسينات القرن الماضى، ونشيد "بلدى، أحببتكَ يا بلدى" لمحمد فوزى، وقبل ذلك بسنوات غير قليلة كان لدينا وما زال يذاع حتى الآن فيستولى على الأفئدة استيلاء كاملا نشيد مصطفى صادق الرافعى البديع: "لك يا مصر السلامة".

أيصح أن يقال فى مثل تلك الأناشيد إنها ليست من الشعر المهجرى المهموس، ومن ثم لن يكتب لها الخلود مع شعر المهجريين، وكأن

المهجريين لم تلدهم ولادة بل كأنهم هم المعيار للشعر الخالد؟ الحق أنه لا يقول بذلك إلا من لا ذوق له. وعلى ذكر المهجريين فإن شاعرنا عبد الرحيم محمود لا يشاطر، وأنا معه لا أشاطر، د. مندور هوسه المنفلت غير المنطقى بشعر المهجر، ورأى أنه لون من ألوان الشعر العربى فيه الجيد وفيه الردىء، لكنه فى الحالين لا يصح إطلاقا وضعه فى قمة ذلك الشعر ولا أن نقول إن الشعر كله ينبغى أن يكون فى موضوعات الشعر المهجرى وعلى نفس النحو، وإلا لوجب أن نقول: لقد هُزِلَتْ وسَامَها كل مُفْلِس! وهذا موجود فى آخر الأعمال الكاملة لعبد الرحيم محمود (بتحقيق وتقديم د. عز الدين المناصرة)، يجدها القارئ فى مقالاته التى كان ينشرها أوانذاك فى مجلة "الأمالى" البيروتية، التى كان رئيس تحريها د. عمر فروخ. وكان على رأى الشاعر البطل أيضا د. عمر فروخ أستاذُ الأدب العربى ببيروت فى ذلك الزمان.

ثم ماذا نقول فى بائية أبى تمام فى فتح عمورية، وهى من سوامق القصائد فى الشعر العالمى جميعه أفكارا وتصويرا وتعبيرا وخيالا ونارا تتلظى وحماسة تكاد تذيب الحديد إذابة؟ فهل ينبغى أن نعيبها حتى يرضى عنا مندور؟ وهل يقول عاقل بأنها لا ترقى لشعر المهجر؟ ترى أين ذهب الذوق يا ربى؟ وماذا نقول فى مدائح المتنبى فى سيف الدولة رمز البطولة والشجاعة والإقدام، وهى من درر الشر فى كل العصور؟ وبطبيعة الحال لا يمكن أن يكون الشعر الهجائى، سواء كان هجاء شخصيا أو هجاء اجتماعيا أو قوميا، شعرا مهموسا. وعندنا فى تاريخنا الأدبى الميمون شعر

هجائى من كل لون، وكثير منه رائع بارع فنا ومضمونا يشده العقل والخيال.

على أن الشعر المجلجل لا يقتصر على الثورات والمعارك والهجاء والمدائح فقط بل كثيرا ما يكون فى شعر الغزل حين يبرح العشق بالشاعر العاشق فيفقد عقله أو يوشك أن فيصرخ من نيران الألم التى لا تطاق. قال قيس بن ذريح فى حبيبته لبنى حين بلغه قولها عنه إنه ليس مريضا جراء تولُّهه بها بل يتمارض، فبلغه ذلك فقال:

تكاد بلاد الله يا أم معمرٍ بما رحبتْ يومًا على تضيقُ

تكذِّبنى بالودّ لبنى، وليتها تَكَلَّف منى مثله فتذوق

ولو تعلمين الغيب أيقنتِ أننى لكم، والهدايا المُشْعَراتِ، صديقُ

تتوق إليك النفس ثم أردها

أذود سوام النفس عنكِ، وما لَهُ

فإنى، وإن حاولتِ صَرْمى وهجرتى، عليك مِنَ احْداث الرَّدَى لَشَفِيقُ

ولم أر أيامًا كأيامنا التى مررْن علينا والزمانُ أنيقُ

ووعدُك إيانا، ولو قلتِ: عاجلٌ، بعيدٌ كما قد تعلمين سحيقُ

وحدثتَنى يا قلبُ أنك صابرٌ على البَيْن مِنْ لبنى، فسوف تذوق

فُمُتْ كمدًا أو عش سقيمًا، فإنما تكلِّفنى ما لا أراك تطيقُ

أطعتَ وشاةً لم يكن لك فيهمو خليلٌ ولا جارٌ عليك شفيق
فإنْ تَكُ لمّا تَسْلُ عنها فإننى بها مغرمٌ صَبَّ الفؤاد مَشُوقُ
بلبنى أنَادَى عند أول غشيةٍ ويثْنِى بها الداعى لها فأفيقُ
شهدتُ على نفسى بأنكِ غادةٌ رَدَاحٌ وأن الوجه منك عتيق
وأنكِ لا تجزيننى بصحابةٍ ولا أنا للهجران منك مطيقُ
وأنكِ قَسَّمْتِ الفؤاد: فنِصْفُه رهينٌ، ونصفٌ فى الحبال وثيق
صَبُوحى، إذا ما ذرَّت الشمسُ، ذكرُكم ولى ذِكْرُكُم عند المساء غَبُوقُ
إذا أنا عَزَّيْتُ الهوى أو تركتُه أتتْ عبراتٌ بالدموع تسوق
كأن الهوى، بين الحيازيم والحشى وبين التراقى واللهاةِ، حريق
فإن كنتِ لمّا تعلمى العلم فاسألى فبعضٌ لبعضٍ فى الفعال فَؤُوقُ
سَلِى: هل قلانى من عشيرٍ صَحِبْتُه؟ وهل مَلَّ رَحْلى فى الرفاق رفيق؟
وهل يجتوى القومُ الكرامُ صحابتى إذا اغبرّ مَخْشِى الفجاج عميقُ؟
وأكتم أسرار الهوى فأمِيتها إذا باح مزّاحٌ بهن بَرُوق
سعى الدهر والواشون بينى وبينها فقطّع حبلَ الوصل وهو وثيقُ
هل الصبر إلا أن أَصدّ فلا أَرَى بأرضك إلا أن يكون طريق؟

حتى شعر الرثاء كثيرا ما يكون جهيرا لا هامسا ولا مهموسا. خذ عندك رثاء أبى تمام لابن حُمَيْدٍ الطُّوسِىّ، وكان شهما كريما وفارسا مقداما لا يعرف الضعف ولا يعرفه الضعف، ومات فى إحدى المعارك التى كان ينصر فيها الإسلام وأمته ميتة شهمة نبيلة، فهب أبو تمام يرثيه بقصيدة هى فتح من الفتوح رغم أنها ليست من الشعر المهجرى المهموس:

أَلا فى سَبيلِ اللهِ مَن عُطِّلَت لَهُ　　فِجاجُ سَبيلِ اللهِ وَانْثَغَرَ الثَّغْرُ
فَتًى كُلَّما فاضَت عُيونُ قَبيلَةٍ　　دَمًا ضَحِكَت عنهُ الأَحاديثُ وَالذِّكْرُ
فَتًى ماتَ بَينَ الضَّرْبِ وَالطعنِ مِيتَةً　　تَقومُ مَقامَ النصرِ إِذ فاتَهُ النصرُ
وما ماتَ حَتّى ماتَ مَضرِبُ سَيفِهِ　　مِنَ الضربِ وَاعْتَلَّت عَلَيهِ القَنَا السُّمْرُ
وَقَد كانَ فَوتُ الموتِ سهلًا فَرَدَّهُ　　إِلَيهِ الحِفَاظُ المُرُّ وَالخُلُقُ الوَعْرُ
وَنَفسٌ تَعَافُ العارَ حَتّى كَأَنَّهُ　　هُوَ الكُفْرُ يومَ الرَّوْعِ أَو دونَهُ الكُفْرُ
فَأَثبَتَ فى مُستَنقَعِ الموتِ رِجْلَهُ　　وَقالَ لَها: مِنْ تَحتِ أَخْمَصِكِ الحَشْرُ
غَدا غَدْوَةً وَالحَمْدُ نَسجُ رِدائِهِ　　فَلَم يَنْصَرِف إِلّا وَأَكفانُهُ الأَجْرُ
تَرَدّى ثِيابَ المَوتِ حُمْرًا فَما أَتى　　لَها الليلُ إِلّا وَهْى مِن سُندُسٍ خُضْرُ
كَأَنَّ بَنِى نَبْهانَ يومَ وَفاتِهِ　　نُجومُ سَماءٍ خَرَّ مِنْ بينِها البَدْرُ

أو رثاء المتنبى لخولة أخت سيف الدولة، الذى لا أقرؤه إلا ويقف شعرى وتجيش منى شؤون عينى:

يا أختَ خيرِ أخٍ يا بِنتَ خيرِ أبٍ كِنايةً بِهما عَن أشرفِ النَّسَبِ
أجِلَّ قدرَكِ أن تُسمى: مؤبَّنةً ومَن يَصِفْكِ فقَد سمّاكِ لِلعرَبِ
لا يملِكُ الطَرِبُ المحزونُ منطِقَهُ ودَمْعَهُ وهُما فى قَبْضَةِ الطَّرَبِ
غَدَرتَ يا موتُ! كَم أفنيتَ مِن عَدَدِ بِمَنْ أصبتَ! وَكَم أسْكَتَّ مِنْ لَجَبِ!
وكَمْ صَحِبتَ أخاها فى مُنازَلَةٍ وكَم سَألْتَ، فلَم يَبْخَل ولَم تَخِبِ
طَوى الجَزيرَةَ حَتّى جاءَنى خَبَرٌ فَزِعْتُ فيهِ بِآمالى إلى الكَذِبِ
حَتّى إذا لَم يَدَع لى صِدْقُهُ أمَلًا شَرِقتُ بِالدَّمعِ حَتّى كادَ يَشرَقُ بى
تَعَثَّرَتْ بِهِ فى الأفواهِ ألْسُنُها وَالبُرْدُ فى الطُّرْقِ وَالأقْلامُ فى الكُتُبِ
كَأنَّ فَعْلَةَ لَم تَمْلَء مواكِبُها دِيارَ بَكرٍ وَلَم تَخْلَع وَلَم تَهَبِ
وَلَمْ تَرُدَّ حَياةً بعدَ تَوْلِيَةٍ ولَم تُغِثْ داعِيًا بِالوَيْلِ وَالحَرَبِ
أرَى العِراقَ طَويلَ اللَّيْلِ مُذْ نُعِيَتْ فَكَيْفَ لَيْلُ فَتَى الفِتْيانِ فى حَلَبِ؟
يَظُنُّ أنَّ فُؤادى غَيْرُ مُلتَهِبٍ وَأنَّ دَمْعَ جُفُونى غَيْرُ مُنْسَكِبِ
بَلى وَحُرْمَةِ مَن كانَت مُراعِيَةً لِحُرْمَةِ المَجْدِ وَالقُصّادِ وَالأَدَبِ
وَمَن مَضَت غَيْرَ مَوْروثٍ خَلائِقُها وَإنْ مَضَت يَدُها مَوْروثَةَ النَّشَبِ

ومن غريب أمور حياتى ما سمعته من دكتور جامعى فلسطينى يعمل ببولندة قابلته فى مؤتمر أدبى عربى بالأردن قبل نحو اثنين وعشرين عاما

وصف شعرا كتبه قاض مصرى يناصر القضية الفلسطينية مناصرة مؤزرة بأنه شعر تقليدى لا قيمة له، وفهمت منه أنه يفضل ألا يكون الشعر مباشرا، وهو نفس ما يقصده د. مندور بـ"الشعر المهموس"، مضافا إليه الغموض والفتور. فهذا هو الشعر عنده، وإلا فلا. لقد كان مسكونا بأوهام الحداثة والحداثيين. ولو أنصت إليه الشعراء فى كلامهم عن فلسطين لنام الفلسطينيون من يومذاك وماتت القضية بلا بعث!

ومع هذا فهناك من يمجد الدعوة الهمسية للدكتور محمد مندور ويهاجمون النبرة القوية فى الشعر عمالا على بطال، ولا أدرى سر غرام بعض الناس بما يسمونه: الهمس وتصورهم أنه صالح لكل الظروف. إن للهمس سياقاته، وللجهر سياقاته، وإن الغربيين حين يقاتلوننا لا يهمسون بل يصيحون ويملأون الدنيا أكاذيب صارخة ويكررونها ويظلون يتصايحون بها آناء الليل وأطراف النهار دون توقف متهمين إيانا بالإرهاب والعدوان بينا هم الذين يقتلوننا بالقنابل والصواريخ الفتاكة، ويدكون بيوتنا وأحياءنا ومدننا دكا، ويقضون على الآلاف المؤلفة منا وربما الملايين فى الوقت الذى إذا نجحنا فى عملية دفاعية ضدهم كانت حصيلة خنازيرهم القتلى عددا يحصى على أصابع القدم أو القدمين فى الغالب، ومع هذا تطن أرجاء العالم من أقصاه إلى أقصاه باتهامنا بالقتلة السفاحين المجرمين. إننا لا نحب الجعجعة ما دمنا لا نستطيع عمل شىء، لكن لا بد من استحثاث بل استفزاز المشاعر واستنهاض القوى وتعبئة الناس ليعرفوا حقائق صراعنا مع العدو، ولا يكون هذا بالوشوشة. الوشوشة تحبها شادية فى مواقف الدلال والغرام، أما فى الحرب والمعارك والصراعات فلا

همس ولا خفوت إلا حين نتدارس الخطط والأسرار ونعد للمعركة. ونحن، هذه الأيام، نسمع الصهاينة والصليبيين الغربيين فى أمريكا أوربا يتوعدوننا بالويل والثبور ونكال الدهور وفتح أبواب الجحيم على مصاريعها. أفليست هذه جهارة؟ وإذا كنا قد أتينا بأمثلة على الصوت العالى فى الحب والرثاء والهجاء أفلا يكون ميدان الحرب أحد ميدان الصوت العالى؟ فمتى إذن يا إلهى نرفع أصواتنا؟

وفى كتاب د. محمد مندور: "فى الميزان الجديد" نراه يرد على سيد قطب، الذى لم تعجبه دعوة مندور للهمس عمالا على بطال ظنا منه أن الدنيا كلها همس ونجوى وحفيف نسيم، قائلا: "يريد الأستاذ السيد قطب أن يجعل ما سميته: "الهمس" فى الشعر نوعا من الأدب يتميز بالإحساس الذى يغذيه، فهو شعر الحنين أو "الحنية" كما يقول، وهو يحذر القراء من آرائى لخضوعها لطبع خاص أقرب إلى المرض منه إلى الصحة، ولكننى بحمد الله لست مريضا، ولا أذكر أنى مرضت يوما ما، وأنا على العكس سليم الجسم صُلْب البناء متمتع بكل قوى الجسمية والعقلية، وشخصى بعد ليس موضع الحديث، والهمس فى الشعر ليس "الحنية" ولا هو خاص بنوعٍ من الإحساس، وإنما هو مذهب فى الفن، مذهب عام لا يتقيد بمادة...

قلت: إننى لا أحب اللجاجة، فكيف إذا انقلبت مزيجا من المهاترة والمغالطة؟ وها هو الأستاذ سيد قطب يعود إلى "مزاجى" الخاص فيدَّعى أنّ آثَرَ شخصية لدى من شخصيات القصص التى حللتها فى سلسلة النماذج

البشرية هى شخصية "فيلسيتيه" للكاتب الفرنسى "فلوبير" وذلك لما بها من "حنية"، كما يقول!

ولكننى لم أوثر شخصية على أخرى إلا أن يريد الأستاذ قطب حملى على ذلك الإيثار و"فيلسيتيه" بعد ليست النموذج الوحيد الذى تحدثت عنه، فثمت "فاوست" يمثل الإقبال على الحياة والهم إلى المعرفة عن سبيل المغامرات، و"دون كيشوت" المجالد للبشر رغم إخفاقه، و"هملت" العقل النافذ نفاذا يشل الإرادة، و"جوليان سوريل" الثائر على مواضعات الحياة الاجتماعية، و"ألسست" الناقم على البشر انحلال أخلاقهم، و"فيجارو" المنتقم من الحياة بالسخرية، "وإبراهيم الكاتب" الذى تعلق بالحياة حتى مَجَّها، "وجفروش" الطفل الباسم عن جسارة قلب، وغيرهم ممن لا صلة لهم بـ"الحنية" والمزاج الخاص. لقد حللت هذه النماذج مظهرا ما فيها، وهى عندى سواء، فلا محل إذن لمغالطة الأستاذ قطب وإصراره على زعمه أنى لا أوثر إلا لونا واحدا من الإحساس. ويأبى الأستاذ قطب إلا أن يضيف، إلى المغالطة، المهاترة بحيث لا أرى بدا من أن تكون هذه الكلمة آخر حديث لى فى هذا الموضوع.

يرى الأستاذ قطب أن نوع الإحساس الذى أوثره فى زعمه خاص بالنساء وبذوى الأمزجة الخاصة، وأنا لا يرهبنى أن يكون إحساسى على هذا النحو. ويعصمنى من تلك الرهبة جهلٌ نفضتُه عن نفسى، وبربريةٌ لا يزال يَسْدر فيها الفطريون من الناس. لقد سمع الأستاذ قطب أستاذه العقاد يكتب مقالات يثبت فيها أن المرأة غير الرجل، وأن بينهما اختلافا سحيقا فى الطبيعة، وسمع الحمقى من الرجال يزدرون المرأة ويعتبرونها سبة

أن يُشْبِهِ الرجل المرأة فى شيء، فلم يرَ سبيلا للمهاترة خيرا من أن يرد إحساسى إلى المرأة وإلى ذوى الأمزجة الخاصة.

وأنا أحب أن يعلم الأستاذ قطب، وأن ينقل إلى الأستاذ الكبير العقاد أن الحياة البشرية ليست من البساطة بحيث يظنان، وليس بصحيح أن بين الرجل والمرأة اختلافا حاسما فى الطبيعة. وقديما زعم اليونان، وزعمهم حق، أن الآلهة عند خلقها للبشر لم تخلق الرجل والمرأة دفعة واحدة، بل خلقت أعضاء مختلفة، ثم جمعت بين تلك الأعضاء لتسوى الرجل والمرأة كيفما اتفق، وهى لسوء الحظ أو حسنه لم تحرص على نقاء الرجل من عنصر المرأة أو نقاء المرأة من عنصر الرجل. ولهذه الخرافة الرمزية دلالتها، فليست هناك امرأة كاملة الأنوثة، وليس هناك رجل كامل الرجولة، ومن يدعى ذلك إنما يصدر عن عقل باطن أمرضته سخافات العقلية الاجتماعية التى نحيا بينها.

واليونان لا ريب كانوا فى خرافتهم هذه أنبه منى ومن العقاد، وطبعا من الأستاذ قطب. وإنه لمن الحمق أن نحاول تنقص الرجل بردّ إحدى أحاسيسه إلى المرأة. والشعوب المتحضرة ترى على العكس من ذلك أن فى إحساس الرجل كالمرأة موضع فخار لكبار رجال الفن والأدب. ولعل الأستاذ قطب قد سمع من العقاد أن رينان قد وُصِف بأعظم الصفات كفنان عندما قيل عنه: إنه يفكر كرجل، ويحس كامرأة، ويتصرف كطفل".

وسواء اتفقنا مع د. مندور أو لم نتفق حول نسبة الذكورة والأنوثة فى تركيب كل من النساء والرجال فلا شك أن الرجولة شىء، والنسوية شىء آخر. ومن ثم لم يكن ينبغى له الاحتجاج بالأسطورة الإغريقية، وبخاصة أنها تعزو التمييز بين الرجل والمرأة إلى العشوائية. تعالى الله خالق النساء والرجال عن العشوائية أو العبث. والإغريق لم يكونوا أنبه من العقاد حين ابتدعوا هذه الأسطورة، وما أكثر أساطيرهم السخيفة، وإن كانوا أنبه من مندور لأنهم خدعوه هو وأمثاله فانخدع بكلامهم الخرافى وردده وكأنه رمز على بعض حقائق الوجود. كما أن تفضيل الرجال عموما على النساء ليس بربرية، ولم يكن العقاد بربريا يوما ما رغم أنى قد أرى فى بعض انتقاداته لجنس النساء شيئا من الغبن لأن المرأة لم تخلق نفسها على هذا الوضع ولا الرجل خلق نفسه. ولعل هذا هو الشىء الوحيد الذى اختلفت معه حوله فى حلقة تلفازية كنت ضيفها منذ عدة أشهر استعرضنا وناقشنا فيها كتابه العظيم: "المرأة فى القرآن". أما أنه يقول إن الرجل والمرأة مختلفان اختلافا سحيقا فى طبيعتيهما فمبلغ علمى أن هذا ليس من فكر العقاد. وكيف يكون ذلك، وبيننا وبين جنس الحيوان بل وجنس النباتات أيضا مساحة مشتركة: أوسع فى الحيوانات، وأضيق فى النبات، ومع هذا فنحن مختلفون أعظم الاختلاف عنهما؟ إن بيننا وبين النساء مشابه متعددة من الناحية الجسدية والحيوية، لكن فى نفس الوقت بيننا وبينهن اختلافات كبيرة. والرجل بوجه عام أقوى من المرأة عضليا مثلا وأقدر منها ذهنيا، وأكبر وأشد تأهلا لمجابهة المشقات والأثقال والأخطار والأعباء حتى فيما تحسنه المرأة كما وضح العقاد. ثم

هل هناك حروب خاضتها النساء أو حُكْمُ دُوَلٍ تولته النساء بالكامل كما يصنع الرجال مثلا؟ ومع هذا فالمرأة هى أمنا وأختنا وبنتنا وزميلتنا وزوجتنا وجارتنا وملهمة شعرنا. ولولا المرأة لكانت الحياة كئيبة مملة تدعو إلى أن يرمى الإنسان نفسه من حالق، ولكن فى أحضان امرأة! فكما يرى القارئ فالمرأة لا غنى عنها للرجل مثلما لا غنى للمرأة عنه. كلاهما رداء للآخر، وعضد له، وقوة مضافة إلى قوته.

والآن، وبعد هذه الجولة التوضيحية، نعود إلى قصيدتنا التى لا يمكن أن توصف بأنها قصيدة هامسة من اللون الذى يريده مندور. إنها استغاثة عالية تريد إيقاظ أمة المسلمين المنهارة لتهب وتتدارك ما هى فيه من انهيار وهمود وخمود، وخطاب إلى القائد العثمانى البطل الصنديد محمد الفاتح، والشاعر واقف أمام سيفه الموضوع فى واجهة زجاجية فى متحف طوب قابى يأتى السياح ليتفرجوا عليه بعدما صار ذكرى ماضية شاحبة، ذلك السيف الذى طالما افتتح به القائد العظيم شرق أوربا وقضى به على الإمبراطورية البيزنطية وكسب به للإسلام عاصمتهم وجعلها مسلمة الوجه واللسان والقلب. وشاعرنا متألم أشد الألم تملؤه الحسرة على ما آلت إليه أمور المسلمين متمثلة فى الوضع الجديد لسيوف قادتهم القدامى أيام العز والمجد والرفعة كسيف محمد الفاتح وسيف الصدّيق وسيف عمر وسيف علىٍّ وسيف خالد، تلك السيوف التى لم تعد تضرب الأعداء وتهزمهم بل صارت مجرد آثار معلقة على الجدران وراء الزجاج للفرجة السياحية ليس إلا.

ويحاول شاعرنا أن يتناسى الحاضر المخزى الذى يفقأ العين بالالتفات إلى ما قاله أحمد شوقى فى مديح مصطفى كمال أتاتورك لانتصاره عقب الحرب العالمية الأولى على اليونان واعتباره ذلك انتصارا للإسلام على أعدائه وإعادة للأمجاد القديمة، وتشبيهه من ثم بخالد بن الوليد بل تسميته له بـ"خالد الترك"، لكن شاعرنا سرعان ما يفيق على الواقع الحقيقى الذى يصرخ بأعلى صوت إن أحدا لم يعتد على الإسلام كما اعتدى عليه أتاتورك، إذ عمل بكل سبيل ووسيلة على سلخ تركيا عن دينها كتحويل مسجد آياصوفيا، الذى كسبه للإسلام محمد الفاتح، إلى متحف لا تؤدى فيه صلاة ولا يرفع فيه أَذان، ومعلم سياحى تتجول فيه السائحات عاريات دون مبالاة أو اعتبار. وهو يقف خلال هذا عند نقطة رامزة قوية الرمز، إذ سأل جنديا تركيا هناك عن الفاتح والفتوح، فأجابه بأن هذا كلام عن ماض ولى ولم يعد له مكان. لقد صار أطلالا بالية لا معنى لها، وصار رجاله أشباحا لا وجود لهم.

ومرة أخرى يحاول الشاعر أن يتجاهل هذا الوضع الشائن، فيرجع بخياله إلى عصر الصحابة وبطولاتهم وفتوحهم وتكبيرات أبى أيوب الأنصارى فى تلك الفتوح وكيف امتد هذا المجد حتى وصل محمد الفاتح، الذى كان خير خلف لخير سلف، لكنه مرة أخرى أيضا يعود من جولته الخيالية بل الواهمة إلى واقعه وواقع الإسلام الحزين متذكرا مأساة البوسنة والهرسك، التى كان العالم الإسلامى لا يزال حديث عهد بها، وكيف قتل الصرب المجرمون، بمعاونة الغرب الخبيث المنافق الموالس معهم، الآلاف المؤلفة من مسلمى البوشناق واغتصبوا نساءهم وسحقوا أطفالهم

ودمروا بالطائرات والمدافع والقنابل والصواريخ بيوتهم وحولوا بلادهم إلى جحيم لا لشىء سوى تمسكهم بالتوحيد الصافى وعبادتهم لرب العالمين وحده دون رب سواه. ومن هنا يعود شاعرنا إلى ما بدأ به قصيدته الشماء من وصف لحال المسلمين الصعبة الوعرة التى تفعم القلب غيظا وتميت الإنسان كمدا، مستغيثا بمحمد الفاتح أن يهب من رقدته ويمتشق حسامه ويفتح به البلاد بعدما طال تعليقه على جدار المتحف كأثر من الماضى يتفرج عليه السياح الكفرة ثم لا شىء ولا دور له آخر.

ويمكن النظر إلى متحف طوب قوبى والسيوف التى فيه على أنه رمز على عالم الإسلام، الذى صار جثة هامدة يأتى أعداؤنا للفرجة عليها دون أن تشعر تلك السيوف بشىء مما يدور حولها، وكذلك يمكن النظر إلى الشاعر على أنه رمز على طائفة ضئيلة شاذة فى بلاد المسلمين ساخطة على وضعهم وتعمل على إيقاظهم وتنبيههم من غفلتهم، وأيضا يمكن النظر إلى الجندى التركى على أنه امتداد لأتاتورك القائد الحربى الكاره للإسلام فى فكره وعقيدته وسلوكه والقامع له ولكل ما يمكنه قمعه ومحوه من مظاهره نفسها، ورمز للعسكر وأمثالهم ممن يتولون الحكومات فى كثير من بلاد المسلمين ويحولون بينها وبين نهضتهم الحقيقية ويثبطون عزائمهم ويزعمون لهم أن ما يتعلقون به من دينهم إنما هو سباحةٌ مع تيار الأوهام وتنكُّرٌ للحاضر الزاحف وتعلقٌ بأدوات وزعامات وأمنيات زالت وامحت ولم يعد لها وجود ولا معنى، وباتت من أطلال التاريخ.

ويتبدى الصوت الجهير فى مناداة الفاتح وموالاة ندائه كلما وقع بصر الشاعر على ما يؤلمه هناك، وكل ما يراه هناك مؤلم، كى يهب ويلتقط

حسامه من حائط المتحف وينتضيه من غمده ويعيد فتح طريق الإسلام الماجد العظيم حتى لقد أحصيت ذلك النداء فألفيته خمسة عشر نداء، ناهيك عن ترديده لمشتقات كلمة "الفتح" مرات أخرى. بل إن القصيدة كلها لتبدأ بذلك النداء أول شيء. أى أن الشاعر لم ينتظر حتى ندرك عمَّ يتحدث ولا من يخاطب بل ابتدأ كلامه بقوله على الفور وكأنه يوجه لكمة لنا فى وجهنا كى نفيق وندرك من هذه المباغتة شناعة الكارثة:

أيها الفاتح، ضيعنا مفاتيح المدائن

ونسينا البحر والموج وتهليل السفائن

ونسينا الخيل والرمح وأسرار الكمائن

سورة "الفتح" هجرناها وبددنا صداها

وتراءت فى حنايانا أنينا وحنينا

عاريات من رؤاها

من ثمار المجد

فى أوراقها جفّتْ دماء

كنت تسقيها شذاها

أيها الفاتح، أقبل. أنت ما زلت فتاها

انزع السيف من الغمد، فقد تهنا وتاها

وبهذا يرمى بنا الشاعر منذ الوهلة الأولى فى النيران، نيران الألم والحزن والحيرة والضياع والاستغاثة بالفاتح رغم أنه مات منذ قرون ما دام الأحياء قد تبلدوا بل تجمدوا وغادرتهم الحياة والحمِيَّة والبطولة ولم يعد فيهم منفع أو أمل. وهو لا يفعل ذلك فى انكسار بل فى سخط وثورة ورغبة فى إيقاظ الهامدين ونفخ الروح فى أرواح الميتين. وتنتهى القصيدة بالصورة التى بدأت بها بحيث تهب علينا النار اللافحة من طرفى القصيدة: مفتتحها ومنتهاها.

ولمزيد من التوضيح والتأكيد للفرق بين قصيدة صابر عبد الدايم وقصيدة ميخائيل نعيمة أن نعيمة يخاطب أخاه العربى فى انكسار ويأس ومعرفة بأنهما الاثنين لن يستطيعا تغيير شىء، وأنْ ليس أمامهما سوى دفن موتاهما، فهذا كل ما يستطيعان فعله، وبهذا ينتهى كل شىء، أما فى قصيدة شاعرنا فهو يهيب بأمته المستكينة أن تنهض من غفوتها أو فلنقل: من موتتها الحالية مستصرخا محمدا الفاتح رمز المجد الذى ولى أن يأتى ليتدارك الأوضاع الرديئة التى حاقت بالأمة وأن يخرجها مما هى فيه إلى حيث تستعيد المجد والكرامة والسيادة. هناك استسلام، أما هنا فسخط وثورة ورغبة عارمة للخروج مما نحن فيه والتخلص منه.

ومن مظاهر جهارة الصوت فى قصيدتنا بروز النغم الموسيقى فيها: فمعظم الفواصل تتجاوب مع بعضها البعض نغما بحيث قلما تجد سطرا لا ينتهى بحرف روى يشترك مع حرف روى آخر أو أكثر، وعادة ما تكون حروف الروى المتناغمة متقاربة لا تفصل بينهما أسطار كثيرة. كما أن معظم القوافى ممدودة أو شبه ممدودة. وشىء ثالث هو أن القصيدة مفعمة

بالتناغم الموسيقى أيضا داخل السطر، وأحيانا ما تكون التقفية بين كلمتين متلاصقتين، وهو ما يبدو معه الأمر فى بعض الأوقات وكأن هناك نظامين للتقفية: فى آخر السطر، وفى درجه. وبالإضافة إلى هذا لا يصح أن نغض الطرف عن التكرار، مثل تكرار "أيها الفاتح" عدة مرات على طول القصيدة. وإلى القارئ الكريم النص التالى شاهدا على ما نقول، وهو مفتتحها:

أيها الفاتح، ضيعنا مفاتيح المدائن

ونسينا البحر والموج وتهليل السفائن

ونسينا الخيل والرمح وأسرارالكمائن

سورة الفتح هجرناها وبددنا صداها

وتراءت فى حنايانا أنيننا وحنينا

كل أشجار الفتوحات أراها

عاريات من رؤاها

من ثمار المجد

فى أوراقها جفت دماء

كنت تسقيها شذاها

أيها الفاتح أقبل. أنت ما زلتَ فتاها

انزع السيف من الغمد، فقد تهنا وتاها

فقوافى "المدائن، والسفائن، والكمائن" متتابعة لا يفصل بينها أية مسافة. وأما قوافى "صداها، وأراها، ورؤاها، وشذاها، وفتاها، وتاها"، وإن لم تكن كلها متتابعة هكذا، فإنها أقرب جدا إلى أن تكون كذلك. ولدينا من القوافى الداخلية "هجرناها، صداها"، و"أنينا، حنينا". وهناك عدة جناسات: "أنينا، حنينا" و"حناياها، حنينا" و"أراها، رؤاها" و"فتاها، تاها" و"تهنا، تاها". وفى السطرين التاليين توجد موازنة بين كل من السطرين والسطر الآخر:

ونسينا البحر والموج وتهليل السفائن

ونسينا الخيل والرمح وأسرارالكمائن

ولا ننس التناصات مع نصوص القرآن والحديث والشعر الجزل القديم. ثم لا ينبغى أن ننسى النداء والأمر، وكذلك الألم والغيظ اللذين ينتابان الشاعر وصراخه جراءهما. وكل هذا من شأنه أن يجعل نبرة القصيدة جهيرة، وهى الجهارة التى تناسب تمام المناسبة موضوعها. ويا لها من قصيدة فجرتها مجرد مشاهدة سيف محمد الفاتح وسيوف بعض الصحابة الأبطال فى جولة سياحية رسمية نُظِّمَتْ لشاعرنا وبعض زملائه المشتركين فى مؤتمر من مؤتمرات رابطة الأدب الإسلامى كان منعقدا آنذاك فى تركيا، إذ أُخِذوا إلى متحف طوب قابى حيث شاهدوا تلك السيوف معلقة على الجدار خلف واجهة زجاجية. فأى شاعرية تلك التى تلهمها جولة تعريفية اعتيادية كهذه؟

وفوق ذلك هنالك ذكريات المجد المؤثل ومناظر الهوان والعار الحالية التى رسمها الشاعر بألوانه القويةالساطعة: فأبو أيوب الأنصارى فوق السور يكبر، وسيف على ذو الفقار يطير الرقاب من ناحية، والطائرات والصواريخ والقنابل التى تدمر البوسنة وتفتك بأهلها فتكا، واغتصاب الصرب المجرمين لحرائرها من ناحية أخرى، وذلك على مرأى ومسمع من قوات حفظ السلام الدولية، وهى قوات غربية ضلعت مع المعتدين الأوباش دونما إنسانية على الإطلاق.

على أن تلك الجهارة قد استعانت بالفن على أحسن وجه، فجاءت الصور طارفة طازجة. وسوف أتناول القصيدة مقطعا مقطعا:

أيها الفاتح، ضيعنا مفاتيح المدائن

ونسينا البحر والموج وتهليل السفائن

ونسينا الخيل والرمح وأسرارالكمائن

سورة الفتح هجرناها وبددنا صداها

وتراءت فى حنايانا أنينا وحنينا

كل أشجار الفتوحات أراها

عاريات من رؤاها

من ثمار المجد

فى أوراقها جفت دماء

كنت تسقيها شذاها

أيها الفاتح، أقبل. أنت ما زلت فتاها

انزع السيف من الغمد فقد تهنا وتاها

ولننظر فى تضييع مفاتيح المدائن، والمقصود أننا لم نعد رجال قوة وبأس وحرب، وتركنا ذلك لأعدائنا، فأتوا واحتلوا بلادنا. والمدائن هى مدائن الأعداء، قالها الشاعر بإيجاز فلم يتبع المدائن بأية كلمة تعيّنها، لكن السياق يقوم بهذه المهمة خير قيام. وهذا إيجاز بليغ. ونسيان البحر يعنى أننا لم نعد نغرو فى البحر بل لقد نسيناه أصلا ونسينا أمواجه، وما يتبع ذلك من انتصارات مؤزرة يهلل لها رجال الإسلام. وقد أسند الشاعر التهليل للسفن، والسفن لا تهلل، وإنما يهلل بحارتها وأبطالها. كل ذلك وغيره قد نسيناه بل نسينا قبل هذا سورة "الفتح" ذاتها، وعبر الشاعر عن هذا النسيان بالهجر. وفى الحقيقة نحن لم ننسها فقط بل بددنا حتى صداها، فلم نعد نتلوها ولا بقى صداها. لقد بددنا كل هذا تبديدا. وإذا كان الشاعر أحمد فتحى مثلا يقول عن ذكرى الحب الذى كان بينه وبين فتاته وعاش عليها سنين قد ذهبت من خاطره، لكن صداها بقى يعاوده حينا فحينا، فإن شاعرنا يقول إننا لم نهجر سورة "الفتح" وحسب بل بددنا صداها أيضا ولم يعد فى ذاكرتنا منها شىء. فانظر وقارن وتأمل.

وانظر فى قوله إن السورة قد "تراءت أنينا وحنينا". والترائى يتم من خلال حاسة البصر، والأنين من خلال حاسة الأذن، والحنين من خلال القلب. وهذا ما يسمى فى عصرنا بـ"تراسل الحواسّ"، وكان بعض من

كتب عنه من نقادنا القدماء يسميه: "تداول الأعضاء". وقد كنا نظن أن هذا الأسلوب البلاغى هو من ابتداع شعراء أوروبا ونقادها. بذلك قال مندور وغيره وذكروا أنه من سمات الشعر الرمزى. وها هو ذا شاعرنا يزاوله بيسر واقتدار كأنه يتنفس. كذلك نجد للأشجار رؤى ومطامح وأحلاما، لكن الأشجار فى خريفنا الحضارى قد صارت عارية من هذه الرؤى، وكأن الرؤى ثياب تحفظ على تلك الأشجار كرامتها وتستر عوراتها. وعلى نفس المنوال يجعل الشاعر فى الأوراق دماء كانت يوما تجرى فى حيوية لكنها الآن جفت. والشذى هو مما يدرك بالشم، لكن الشاعر يحوله سائلا تُسْقَاه الأشجار. وانظر أيضا كيف يجعل الشاعر من محمد الفاتح الميت منذ قرون فتى يتوثب حيوية بينما الأمة قد شاخت وتاهت وضاعت ولم تعد تدرك أن ثم شيئا فى الدنيا اسمه سيف، ومن هنا لم يتوجه شاعرنا إلى الأمة بل إلى البطل الصنديد يهيب به أن يمتشق السيف من غمده. ولَرَجُلٌ واحدٌ خير من ألوف. وهو يريد أن يقول إن مكان السيف ليس هو الغمد ولا الخزائن الزجاجية بل مكانه المعارك والحروب والفتوح.

لم يزل سيفك فى القبو الزجاجى سجينا
نائما فى غمده يحرس أسياف الخلافة
وإلى جانبه سيفُ علىٍّ "ذو الفقار"
ذلك الباتر فى كل غزاة: سيرة الكفر صداه وشغافه
انظر الآن إليه

ليس إلا أثرا يشهده "السياح" من كل القفار
وضعوه حلية للزهو واللهو بأزمان الفتوحات الكبار

وفى السطرين الأولين من هذا المقطع يصور لنا الشاعر مفارقة فى منتهى الغرابة، إذ السيوف تحمى أصحابها من العدوان والظلم وتكتب لهم الحرية والكرامة، وسيف محمد الفاتح هو سيد السيوف وسيد أصحابها، ولكن انظر إليه: إنه أولا سجين فى القبو وخلف الزجاج وفى الغمد، ويا ليته سجين فقط بل هو سجين نائم. والمضحك أنه مع ذلك كله يحرس أسياف الخلافة. بالله كيف يحرس السيف غيره من السيوف، والمفروض أن تحمى السيوف البشر لا أن يحرس بعضها بعضا؟ أى أن الأمور صارت مقلوبة! وهذا يذكرنى بقنبلة الباكستان النووية التى "طلعت روحها" حتى صنعتها بعد أهوال وأهوال وأهوال، لكن المسؤولين لما سئلوا لماذا لا تهددون وتلوحون بها؟ كان الجواب أنهم يخشون أن تضربها الهند. فلم إذن أتعبتم أنفسكم وسويتم الهوائل حتى تحصلوا عليها؟ أىْ جئتك يا عبد المعين لتعيننى، فإذا بك يا عبد المعين بحاجة إلى أن تعان! والمضحك المبكى فى الأمر أن السيف الذى يحرس بقية السيوف هو سيف نائم فى غمده. فكيف يحرس النائم نائمين مثله؟ على أنْ ليس سيف الفاتح وحده هو المسجون خلف الزجاج فى غمده يغط فى نوم لا يصحو منه، بل إن اليد التى يُنْتَظَر منها امتشاقه وضرب رقاب العدو به غير متوفرة، بل يرقد كذلك بجواره ذو الفقار، ذلك الذى طالما بتر رقاب الأعداء فى الغزوات الميمونة، لكنه قد أضحى الآن مجرد أثر فنى للتسلية يأتى السياح ليلقوا عليه نظره ثم يمضون لمشاهدة غيره من الآثار.

ولا يَفُتْكَ التناغم بين "الزهو" و"اللهو" سجعا وجناسا فى نفس الوقت، وهما متلاصقتان. وأرجوك، أيها القارئ العزيز، ألا تغفل كثرة السينات فى هذا المقطع فى الألفاظ التالية: "سيفك، سجينا، يحرس، أسياف، سيف، سيرة، ليس، السياح". وأرجوك أيضا التوقف إزاء "الفتوحات الكبار"، ومافيها من فخامة تتمثل فى جمع جمع التكسير بالألف والتاء كـ"الرجالات، والأهرامات، والخصومات، والحسومات، والخروقات والفيوضات والبيوتات" على سبيل التمثيل (رَجُل، رِجَال، رجالات. هَرَم، أهرام، أهرامات. خَصْم (تخفيض)، خُصُوم، خصومات. حَسْم (نفس المعنى)، حُسُوم، حسومات. خَرْق، خُرُوق، خروقات. فيض، فيوض، فيوضات. بيت، بيوت، بيوتات). وكنا ونحن صبيان صغار نجمع كلمة "كتاب" على "كُتُبَات: كُتُب + ات" حينما وجدنا أنفسنا فى التعليم الأزهرى بطنطا ندرس لا القرآن والإملاء والحساب فحسب بل عددا من الكتب لم يسبق لنا درسه من قبل. وفى العامية يقولون: "فلوسات، قروشات، زيوتات، شحومات" ("فلس، فلوس، فلوسات"، و"قرش، قروش، قروشات، و"زيت، زيوت، زيوتات"، وشحم/ شحوم، شحومات"). وسمعت بعضهم منذ سنين يجمع "لون" على "ألوانات: ألوان + ات". وكثير من أهل عصرنا يقولون: "رُسُومات" (رسم، رسوم، رسومات)، و"فحوصات" (فحس، فحوص، فحوصات)، و"كشوفات" (كشف، كشوف، كشوفات)، و"أيمانات (المسلمين)" (يمين، أيمان، أيمانات)، و"شرح، شروح، شروحات". وكان إبراهيم عبد القادر المازنى يقول: "سراويلات"، وهذا موجود فى "الأغانى"، و"تاريخ الطبرى"، و"البدء

والتاريخ" للمقدسى، و"المختصر فى أخبار البشر" لأبى الفدا، و"شرح نهج البلاغة" لابن أبى الحديد، وغير ذلك. وفى "أدب الكاتب" لابن قتيبة قابلت "أشياوات" (أشياوات: شىء أشياء، أشياوات). ومن هذا الوادى، وادى جمع الجمع، "أقاويل: قول، أقوال، أقاويل"، و"أَيَادٍ: يَدٌ، أَيْدٍ، أيادٍ"، و"عطورات: عِطْر، عطور، عطورات"، و"لُحُومات: لحم، لحوم، لحومات"، و"ضغوطات: ضغط، ضغوط، ضغوطات"، و"أُلُوفات: أَلْف، أُلُوف، أُلُوفات"، و"جِمالات: جَمَل، جِمَال، جِمَالات"، و"حِبَالات: حَبْل، حِبَال، حِبَالات"، و"أَنَاعِيم: نَعَم، أَنْعَام (إبل)، أَنَاعِيم"، و"مَصَارين: مَصِير، مُصْرَان، مصارين". وقد ورد هذا الجمع الأخير قديما فى "أغانى الأصفهانى"، و"المخصَّص" لابن سيده، وغيرهما، وشرحه ابن الشجرى فى "الحماسة الشجرية". وكنت قرأت ذات الشرح فى مقال لصوفى عبد الله عن العقاد فى شبابى الباكر، وقد يكون ذلك فى كتاب "فصول من النقد عند العقاد" (تحرير محمد خليفة التونسى). وقال بعض اللغويين (حسبما جاء فى "البلغة فى الفرق بين المذكر والمؤنث" للأنبارى) إن "سلاطين" مثل "مصارين": "سلاطين: سَلِيط، سُلْطان، سلاطين". وجاء فى بيت شعر (فى"الحلل فى إصلاح الخلل" للبطليوسى): "فهُنّ يَعْلُكْنَ حدائداتها": "حَدَائِد: حديدة، حدائد، حدائدات". وفى "الخصائص" لابن جنى "قد جَرَتِ الطيرُ أَيَامِنِينا": "أَيَامِنُون: أَيْمَن، أَيَامِن، أيامِنُون/ أيامِنِين". وفى "المخصص" لابن سيده: "أَسَاوِد: سَوَاد (شخص يُرَى فى الظلام)، أَسْوِدَة، أَسَاوِد. أَعْيُنَات: عَيْن، أَعْيُن، أَعْيُنَات". وواضح أن لفظة "الجِزَماتى"، وهو من يصنع الأحذية أو يصلحها، تجرى هذا المجرى:

"جَزْمَة، جِزَم، جِزَمَات، جِزَمَاتى"، ومثلها "صُرَماتى: صَرْمة، صُرَم، صُرَمات، صُرَمَاتى".

ولدينا فى القصيدة كذلك استعمال صيغة الجمع: "كِبَار" (بدل "كبيرة") فى نعت "الفتوحات"، والصيغة التكسيرية فى جمع صفات الحيوانات والجمادات والمعانى بدل الصيغة المفردة المؤنثة لون من التفخيم والتكثير:

أيها الفاتح، ضيعنا مفاتيح المدائن
خالدٌ فى عصرنا يُسْجَن فى قبر زجاجى
وللفاروق والصديق ذَيَّاك المصير
هذه أسيافهم مثلومة تَنْعَى إلينا
حدَّها المغتال فى جوف القبور
أيها الفاتح، أمسى السيف ظلا
ووشاحا ساكنا فوق الصدور
إنه أضحى بقصر الحكم مرسوم ضيافَةْ
إنه أصبح نقشا فوق جدران الطلول
كل من يشهده
يقرأ فى جبهته عصر روايات الأفول

وأنا جئت إلى قصرك ضيفا ما معى إلا الهويةْ

إنها "الله ولا رب سواه"

إنها "لا إله إلا الله. محمد رسول الله"

جئت، والقلب بأبواب الفتوحات معلَّقْ

جئت، لكنْ

باب إسلامبول فى وجهىَ مُغْلَقْ

صدنى عن بابك العالى

إنكشارى بلا أى هويةْ

جاء من أرض الشتات الهمجيةْ

جاء والصرب تغذيه، ويُسْقَى من كؤوس الروس نخب البربريةْ

قلت: إنى

من جنود الفاتح القائد حامى أرض كل المسلمين

قال: فى القاعة لا يوجد إلا بعض أشلاء من العهد الطعين

إنها رائحة من زمن

كان صعودا وانحدارا وانكسارا بين أيدى الخائنين

إنها أطلال تاريخ وأشباح رجال

سكنوا القبو الرخامى السجين

رحلت ذاكرتى فى مدن الشعر

وأصغت لأمير الشعراء، فى شرود وعياء:

"الله أكبر! كم فى الفتح من عجبِ! يا خالد الترك جَدِّدْ خالد العربِ"

أى فتح يا أمير الشعر فى عصر الفتوحات العقيمة؟

أىّ فتح؟ خالدُ التركِ أتاتوركُ

لقد ألقى بماء النار فى وجه الخلافة

شوَّه الوجه السماوى الجميل

جعل البسفور ملهى

والعرايا فيه يسبحن ويعبرن مضيق الدردنيل

سفن الفتح،

ويا للفتح، أحالوها مواخير السكارى العابثين

والمحاريب

فضاءات نحيب حومت فيها طيور من عويل

ينعق البوم بأحشاء الثريات المطفأة

آه قد كانت لآلاف المصلين منارات

وللمقرور كانت مدفأة

وهى الآن بقايا من قناديل الفتوح المرجأة

والمقطع يعج بالألفاظ التى تدل على الانهيار والضياع والتحلل والانغلاق والخراب: "ظلا، الطلول، الأفول، مغلق، صَدَّنى، الصرب، الروس، الهمجية، الطعين، انحدارا، انكسارا، الخائنين، أطلال، أشباح، شرود، عياء، ماء النار، العرايا، مواخير، السكارى، عويل، أحشاء، ينعق، البوم، المرجأة". وهو ذات الجو الذى يخيم على سطور القصيدة جميعا والذى لا يستسلم أبدا له الشاعر بل يعمل بكل وسعه على إيقاظ النائمين بل النفخ فى صُور التحريض على العزة والكرامة كى ينهضوا ويستدركوا ما فاتهم وأدى فواته إلى ما هم فيه من هم وغم مقيم ورعب عظيم.

وفى المقطع صور عجيبة: فالسيف صار مجرد نقش فوق جدران الطلول، وبعبارة أخرى: فقد ماديته وصار نقشا على جدار، وفى صورة أخرى فقد كيانه وصار ظلا، مجرد ظل، وحَدُّه قد اغْتِيل. لقد قال الرسول صلى الله عليه وسلم: "الجنة تحت ظلال السيوف" أيام كانت هناك سيوف ورجال يمتشقون هذه السيوف وينطلقون لملاقاة الأعداء ولا ينتظرون حتى يهجم عليهم خصومهم بل يبادرونهم هم بالهجوم، أما الآن فقد صارت السيوف نفسها ظلالا لا حقيقة لها، ومن يومئذ عاش المسلمون فى الظل بل فى الظلام المتراكب ضائعين مقرورين مرتجفين، وصاروا يدفعون الجزية للكفار عن يد صاغرين، وهى جزية ليست درهما

أو درهمين بل بالدولارات وبالدشالين. ولكن هل تُغْتَال شفرات السيوف؟ إنها تتثلم أو تتكسر أو تتحطم، أما أن تغتال فهذه، كما يقول زكى مبارك، وثبة من وثبات الخيال. ومثل ذلك طرافة وإنعاشا قول الشاعر: "يقرأ فى وجهه عصر روايات الأفول". فمتى كان للسيف وجه؟ ومتى كنا نقرأ فى ذلك الوجه روايات العصور؟ وما أجمل قول الشاعر: "عصر روايات الأفول" بدلا من "روايات عصر الأفول"، التى تتماشى مع ما اعتدنا عليه. ومثله "بعض أشلاء من العهد الطعين". فالعهد ليس جسما حيا حتى تكون له أشلاء بل هو معنى من المعانى أو حياة كاملة فى زمن من الأزمنة. ومن نفس الوادى عبارة "أطلال تاريخ". أما "رائحة من زمن" ففيها تبادل أعضاء حسب مصطلحنا النقدى العربى (تبادل الحواسّ). ولدينا "الفتوحات العقيمة"، أى الفتوحات الكاذبة التى لا نصر فيها بل خداع وضحك على الذقون بغية تلميع أتاتورك وإظهاره فى صورة البطل المغوار الذى ينتصر على دولة غربية هى اليونان ويطهر أرض تركيا منها بينما هو فى الحقيقة يعمل لصالح الغرب وضرب الهوية الإسلامية فى بلاد الخلافة فى مقتل. ولهذا صور شاعرنا أتاتورك بقوله: "لقد ألقى بماء النار فى وجه الخلافة". إن البلاطجة يلقون ماء النار "على" وجوه الجميلات المتأبيات عليهم، أما أن يلقوا بماء النار "فى" وجه الخلافة فذلك خيال فريد. إن هذه أول مرة أقابل مثل تلك الصورة فى الشعر. وهى صورة مستمدة من عالم البلطجة والإجرام والتجرد من المشاعر الإنسانية، لكن مجيئها فى هذا السياق شىء باهر. وعلاوة على ذلك ثمة فرق كبير بين "فى" هنا وبين "على"، إذ ليس لـ"على" ما لـ"فى" من الدلالة على تغلغل ماء النار

فى الوجه المستهدف. وكلما تصورت هجوم البلطجى المجرم على الوجه الملائكى الجميل، وفى يده زجاجة ماء نار، وهو يلقيها بكل حقده وقواه فى ذلك الوجه البديع، ارتجفت من الرعب، وتذكرت أولئك الشياطين الذين يصنعون ذلك بالفتيات النواضر بعد فشلهم فى كسب قلوبهن، إن لم يضربوهن بشفرة مُوسَى أو يقتلوهن بطلقة رصاص، فأشحت بنظرى بعيدا عن المشهد المتصوّر وكأنى أشاهد الحدث حيا أمام عينىَّ! وخالد نفسه والصديق والفاروق (لا سيوفهم) محبوسون فى قبر زجاجى. فتعالوا نتخيل معا كيف أن ابن الوليد وابن أبى قحافة وابن الخطاب وابن أبى طالب، هؤلاء الأبطال العظام والقادة الزعماء الكرام، محبوسون فى قبو زجاجى وكأنهم كائنات تأتى الجماهير صفوفا صفوفا للفرجة عليها، وهم لا يستطيعون من تلك الحبسة تملصا ولا تخلصا. يا له من مشهد يبعث على الشعور بالخزى والمهانة! ولقد أمست المحاريب مواضع للنحيب، لا نحيب التقوى والورع بل نحيب الانكسار والهزائم. والطيور التى تحوّم فيها ليست طيورا تُعْوِل بل هى العويل نفسه. والثريات التى كانت مِدْفَأة تدفع غائلة البرد الأليم عن المؤمنين المقرورين كان ينبغى أن تكون الآن قناديل للفتوح التى يجب أن ينهض بعبئها المسلمون، لكنهم لفقدانهم الحرارة والرجولة والكرامة والعزة جعلوا يرجئونها ويسوّفونها لأجل غير مسمى. وهناك الجناس الجميل بين "محاريب، ونحيب".

ويلجأ الشاعر إلى حيلة فنية رائعة، إذ أتى بالآية الأولى من سورة "الفتح" واقتبسها فى لون متعمد من التناص زاد فيه الحرف "قد" والفعل "كان"، ووجّه الخطاب إلى محمد الفاتح مناديا إياه بقوله: "أيها الفاتح، إنا قد

فتحنا لك فتحا مبينا"، فبدا الأمر وكأن الآية قد نزلت من السماء على ذلك الملك الهمام. يريد الشاعر أن يقول إن مهمة الفتح مهمة مقدسة، وهى مهمة لا تنقطع أبدا مادام هناك معتدون يتربصون بنا تربص الخبث والشر والعدوان والعمل على محو ديننا واستئصالنا. وها نحن أولاء نشهد ونسمع ماذا يفعله الأمريكان والصهاينة ودول حلف شمال الأطلسى بالشعوب الإسلامية بمساعدة حكامنا من تقتيل ونسف وتدمير واستئصال وتهجير، مع اتهام هؤلاء الأوغاد لنا بالإرهاب فوق البيعة. أى أن القاتل يوجه الاتهام بالعدوان إلى المقتول المسكين. وهذا يبرهن بالدليل الناصع على أن ترك الجهاد خيانة مغلظة ثمرتها ما نحن فيه من جزع وفزع وهوان وافتقار تام إلى الأمان.

ويروح صابر عبد الدايم فى نوبة من الوجد يطير به الخيال فيها إلى الماضى العظيم ويرى بعين بصيرته أبا أيوب الأنصارى فوق سور القسطنطينية، وكان فى جيش يزيد بن معاوية الذى ذهب لفتحها لكن لم يتيسر ذلك، ومات ودفن أبو أيوب هناك إلى أن دارت الأيام والأعوام ومرت القرون ونجح الإمبراطور العثمانى محمد الفاتح فى فتحها وضمها للإسلام، فبنى مسجدا على قبر الصحابى أبى أيوب رضى الله عنه. وقد صوره الشاعر وهو يكبر. وقد يكون ذلك حين كان فى جيش المسلمين المرسل لفتحها لكن لم يتيسر الفتح أو يكون الشاعر قد رآه بعين الخيال فى رحلته هذه مع القائد العثمانى يدله على مفاتح المدينة ويتقدم الجيش متسلقا الأسوار، أو تكون وقائع التاريخ قد تداخلت فى تلك الرؤيا التى فزع شاعرنا إليها يحتمى بها من هجير الحاضر اللاهب المَهِين... إلى

آخر ما رآه فى تلك الرحلة الزمنية الخيالية، ليفىء بعد قليل إلى الحاضر التعيس البئيس يحمل فى قلبه مشكاة حزينة كانت تنير للأجداد طريقهم إلى المجد والسيادة، وتدفئ المقرورين منهم، ثم خبا مع انقضاء العصور ضوؤها الدرى إذ لم يعد الزيت المقدس الذى يشتعل به متاحا، وادلهمت، حول شاعرنا وحول عالم الإسلام كله، الدنيا بالغمام والبروق والرعود.

وفى المقطع التالى نجد الصورة البديعة التالية: "وجهها (وجه إسلامبول) الأبيض ألقوا فوقه قار الفساد"، وإن لم تكن بحلاوة الصورة التى مرت سابقا: "ألقى بماء النار فى وجه الخلافة". كذلك فنحن قد نقول: حمل كفنه على كفيه، أو حمل الناس النعش على عواتقهم، أما أن يحمل الشخص قبره على كتفه فذلك عجب عجيب من التصوير لا أدرى كيف يكون. وهناك عبارة "ماتت شمسهم"، التى تذكرنا بقوله تعالى من سورة "الأنفال": "وتذهب ريحكم"، أى دارت على القوم الدائرة بعدما كانوا يتسنمون ذروة المجد. وبعد قليل سوف يصف الشاعر الشمس فى تطلعات الضمائر المؤمنة المتقدمة للصفوف تحترق شوقا للجهاد بأنها "شمس الكبرياء". أى أن الشاعر يريد أن يبعث الشمس من موتها إلى الحياة. ولدينا أيضا الطوفان الذى لا يجتاح البيوت والحقول والبشر بل يجتاح النهار. فهو طوفان يأخذ فى طريقه المجد والانتصار والنور ولا يخلِّف وراءه مع الدمار سوى الظلام. وما أحلى جمع "النهار" إلى "نهارات". وهى من المرات القلائل التى قابلت فيها جمعا لتلك الكلمة رغم أننا نجمع "الثوانى والدقائق والأيام والليالى والأسابيع والشهور والسنين والقرون

والأحقاب"، أما "النهارات" فجد قليل، ويبدو أنه شيء جديد على لغتنا، فلست أظن القدماء جمعوا "النهار" من قبل. كما نجد التناغم بين "العِرْض والأرض"، و"أحمر الرغبةِ وأصفر البسمةِ"، و"الراكعين والساجدين"، "يخوضون ويلهون ويبيدون"، و"أصلاب وصِلَاب"، و"الطائرات والقاصفات"، و"يُمْطَرون ويقولون" و"المرسلات والعاصفات"، و"يُصْعَقون ويُنادُون"، و"الذاريات والحاملات"، و"يُنْسَفون ويصيحون".

وفى المقطع الذى بعده نرى التكرار فى "أيها الفاتح، إنى طالع من هؤلاء" و"إنى جمرة من هؤلاء". وبالمثل نرى التناغم بين "العاديات والموريات والنهارات"، والصورة المركبة بل المعقدة فى "ظلال الوحى تمتدّ وتُلْقِى شُهُبَ الحقِّ وأقمارَ الإباء"، إذ كيف تلقى الظلال بالشهب والأقمار؟ وكيف تكون شهب حق وأقمار إباء؟

وفى المقطع الأخير يعود فيتساءل: "أيها الفاتح، هل ضيعنا مفاتيح المدائن؟"، التى أفهمها على أنها "هل ضيعناها حقا؟". وهى إيماءة إلى أنه لا يزال لديه أمل، فهو ليس متيقنا من ضياعها، ولهذا يتساءل، وإلا سكت وتقبل المصير الكابس على الصدور والأنفاس، فاليأس إحدى الراحتين. وبعدما كان يستحث الفاتح على أن يعود ويحيى عصر الفتوح من جديد يقول:

أترانا

نعلن الآن اكتشافات الفتوح؟

نقبض الآن على الجمر ونغتال السفوح؟

ولعلك تنبهت أيها القارئ إلى أنه سبق أن قال: إنه جمرة، لكن ها هو ذا الآن يتساءل: هل يمكن أن نقبض الآن على الجمر؟ فلا ندرى أهو فعلا جمر أم أنه يأمل أن يكون قادرا على القبض على الجمر. يا لها من حيرة واضطراب! ثم كأنه غير موقن من قدرته على ذلك هو وسائر المسلمين، فلذلك يعقب على هذا السؤال بسؤال آخر يشى بمزيد من الارتباك والحيرة والشك:

أم ترانا

لم نزل نبكى خماصا وكما كنا نروح؟

ثم يعود إلى تساؤلاته الأولى فى القصيدة بما يفهم منه أن النفوس لا تزال غير مستعدة لدفع ضريبة الكرامة والحرية، فهو يختمها بما بدأها به وما سبق فى ثنايا القصيدة أن قاله، إذ يعود مستغيثا بمحمد الفاتح. ذلك أنه لا يأمل أبدا فى أى من حكام المسلمين الحاليين ولا فى جماهيرهم:

سورة الفتح هجرناها

ومزقنا صداها

وتراءت فى مآقينا دماء وقروح

كل أشجار الفتوحات أراها

عاريات من رؤاها

من ثمار الفتح

في أوراقها جفت دماء

كنت تسقيها شذاها

أيها الفاتح، أقبل. أنت ما زلت فتاها

انزع السيف من القبو الزجاجي

فقد تهنا وتاها

ومن الصور الطازجة "أم ترانا نفتح الآن كتاب الماء نغتال السفوح؟" إشارة إلى الأمل في عودة الروح لموات نفوسنا وفي استعادتنا للقدرة على الدفاع عن بلادنا وعرضنا وديننا وأنفسنا. فالماء رمز الحياة بل هو الحياة. والسفوح رمز على ساقطي الهمم الراضين بالدنية والقلة. واغتيال السفوح إشارة إلى التوثب والحيوية والتطلع إلى القمم ومعالي الأمور. وهناك التناغم بين "المصلّون ويُغَلُّون"، و"المصلّون يَصْلَوْن".

وقد كنت أتحدث هاتفيا إلى الشاعر منذ عدة ليالٍ، والتقطت منه أثناء الحديث على غير توقع قوله إنه كان قد رتب مقاطع القصيدة ترتيبا معينا ثم بدا له بعد فترة وقبل نشرها أن يرتبها ترتيبا آخر، فأفقت من غفوتي الطارئة وتساءلت: أين البنويون الذين يخيلون لنا أن كل جنس من الأجناس الأدبية بنية معينة، والذين يفهم من كلامهم أن هذه البنية فطرية؟ أي أنها لا بد أن تكون على هذا الشكل. ومع هذا فما إن بدأوا يستخرجون هذه البنية الخاصة بكل جنس حتى ألفناهم يختلفون حول البنية اختلافا شديدا حتى صارت هناك بنى متعددة لا بنية واحدة. وقد

حاولت دراسة هذه القضية، فكان كلامهم غير مقنع وغير منطقى ولا وجود له فى الواقع إلا فى شواهد يتيمة يبدو أنهم اعتسفوا توجيهها اعتسافا كى تؤيد كلامهم، وأن كل عمل له بنيته التى يقلدها من يأتون بعد صاحبها أو بعضهم على الأقل، وقد تصبح تيارا له متعصبوه والمنافحون عنه والمشتبكون مع غيرهم بسببه، ثم بعد قليل يضيق الناس به أو بعضهم على الأقل لتحل محله أو تسير إلى جانبه بنية أخرى... وهكذا. أما القول بما يفيد أن البنية شىء مصاحب للعمل بعيدا عن قصد المبدع وإرادته فهذا كلام يكذبه الواقع. وقد انتهى مثلا د. كمال أبو ديب بعد دراسة الشعر الجاهلى كله حسب ادعائه فوجد أكثر من بنية له لكنى عند التقصى والتمحيص ألفيت أن ما قاله لا ينطبق إلا على الشواهد التى أوردها، وهذا إن كانت هذه بنية أصلا وليس ترتيبا للأبيات تصادف أن جاءت عليه القصيدة.

ولو حصرنا أنفسنا فى الشعر العربى رأينا أن من القصائد من كانت تبدأ بموضوع لا علاقة له بمحور القصيدة كالغزل والوقوف على الأطلال مثلا، ولكن هناك قصائد تدخل فى موضوعها مباشرة. وهناك القصائد الطويلة والمتوسطة والقصيرة، وهذه تسمى: مقطوعة. وهناك نظم موسيقية كان يراعيها الشاعر العربى، لكنها ليست نظاما واحدا بل نظما مختلفة، وهى الأوزان والقوافى. وكانت القصيدة كلها مهما كان من طولها تتبع بحرا واحدا وقافية واحدة من أولها لآخرها، ثم ظهر من الشعراء من كسروا هذا النظام وقسموا القصيدة مقاطع كل مقطع له نظامه الموسيقى على وضع أو على آخر كالموشحات والمخمسات مثلا. وكان هناك القصيد

والرجز، وكل منها يختلف عن الآخر. ثم جاء وقت اختفت فيه المقدمات الشعرية وصار الشعراء جميعا يديرون قصائدهم على محور واحد. ثم ظهر من ينظمون شعرهم على نظام التفعيلة... وهكذا.

أما بالنسبة لقصيدتنا هذه فقد باغتَنا صاحبها منذ البداية بقوله: "أيها الفاتح" دون من نعلم إلى من يوجه خطابه إلا بعدما قطعنا شوطا منها، وبعد قليل رأيناه يسترجع ما قاله شوقى فى أتاتورك وبطولته فى الذود عن تركيا، التى كانت تمثل فى ذلك الوقت الخلافة الإسلامية، لكنه سرعان ما عبر عن اختلافه الحاد مع شوقى مبينا أن أتاتورك إنما هو عدو للإسلام، ولا يمكن أن يعد فاتحا ولا أن يقارن بخالد بن الوليد، ومن ثم ترك ذلك الحبل الذى تعلق به يريد أن ينجو بإمساكه من اليأس والشعور بالهوان لأمته، ليعود فيحلق فى التاريخ راجعا بخياله إلى الماضى المجيد حين فتح أبطال الإسلام بلاد المعمورة من حولهم، لكنه سرعان ما يفيق من هذه الخيالات إلى الواقع الأليم ليختم القصيدة بمزيج من الحسرة على الحاضر، والأمل فى غد مشرق جميل. وأنت بالخيار: فإن شئت قلت: إن هذا نظام القصيدة، وإن شئت فقل: إن هذه بنيتها. لكن ليس من العقل ولا من المنطق ولا من الواقع أن تنظر إليها على أنها شىء فطرى ملازم لقصائد الشعر لاوزنا ولا تقفية ولا مضمونا. وأرجو ألا تكون قد نسيتَ ما رويته لك آنفا من أن الشاعر ذكر لى أنه كان قد أنشأ قصيدته أولا على نظام معين ثم عاد بعد فترة فقدم فى مقاطعها وأخر. ولو كان ذلك النظام أو تلك البنية شيئا موجودا داخل القصيدة كل ما يصنعه الشعراء هو كتابة شعرهم بناء عليه لا على أساس من التفكير والاختيار

بل على أساس ما يشبه غريزة الطيور والأسماك فى هجرتها من مكان لآخر دون تفكير، وأراد هو أن يغير فى بنيتها، ما استجابت له قصيدته حتى لو أتى لها بمزيكة حسب الله وعلى رأس طباليها وزماريها عبد السلام النابلسى بشحمه ولحمه، وفى الشرفة فوق رأسه زينات صديقى تدلق عليه حلة الملوخية فيترك أعضاءُ الفرقة نفخهم وطبلهم ويتكأكأون على شعره وقفاه يغمِّسون بأرغفتهم القرديحى ما اندلق عليهما من طبيخ الست زينات!

كما قرأت أن تى إس إليوت، بعدما نظم قصيدته: "الأرض اليباب"، كان يعيد النظر فيها وحذف كثيرا من أبياتها، ثم لما عرضها على صديقه عزرا باوند شطب له منها أبياتا أخرى كثيرة. ترى لو كانت هناك بنية داخلية لا معدى عنها أكان يمكن أيا منهما حذف شىء من القصيدة؟ وكنت أمس أقرأ كتاب محمد شكرى الأفاق الخامورجى الذى لا يستطيع أن يفعل شيئا نقيا أو طاهرا أو مستقيما فى حياته ولا يعرف من النساء سوى مومسات بيوت الدعارة لا يفرق بين من عندها طمث أو لا ولا ما إذا كانت نظيفة أو لا، قبيحة أو لا، لها شعر أو لا، بل لا يفرق بين امرأة وغلام، والذى جعلوا منه أديبا عالميا مع أن كل ما كان يفعله هو أنْ جلس فقَصَّ على مستشرق أمريكى مأبون يعيش مع زوجة سحاقية (وهذا المستشرق واحد من المستشرقين الذين يعرفهم شكرى فى طنجة بلد المواخير حسبما صورها ويقودهم فى دهاليزها المنتنة) حكايات مقرفة من صنع خياله عن الشذوذ والشواذ والزنا والمومسات حوَّلها ذلك المستشرق المأبون بالإنجليزية إلى رواية اسمها "الخبز الحافى" تترجم إلى اللغات

الأوربية، أقول: كنت أقرأ أمس فى كتاب شكرى: "جان جنيه فى طنجة - تينسى وليامز فى طنجة" (والاثنان شاذان: الأول مأبون، والثانى يأتى الغلمان)، فجاءت سيرة رولان بارت صاحب بدعة البنيوية وصائغ مصطلحاتها، فذكر أنه مأبون هو أيضا مثل جنيه، وإنْ ميز بين طريقة كل منها وطريقة الآخر فى الإيقاع بالشاب الذى يريده، فأوردت الموضوع فى ندوة دُعِيت إلى قول كلمة فيها وحكيتُ ما كنت قرأته فى الكتاب المذكور عن بارت قائلا وأنا أشعر باشمئزاز شديد: دعونا من سخف البنيوية وتهافتها، وتعالَوْا إلى مدشّنها المأبون، فأنا لا يمكن أن تطاوعنى نفسى إلى اتباع هذا الملعون حتى لو كان ما قد أتى به هو حكمة القرون، إن كان المأبون يمكن أن يكون حكيما!